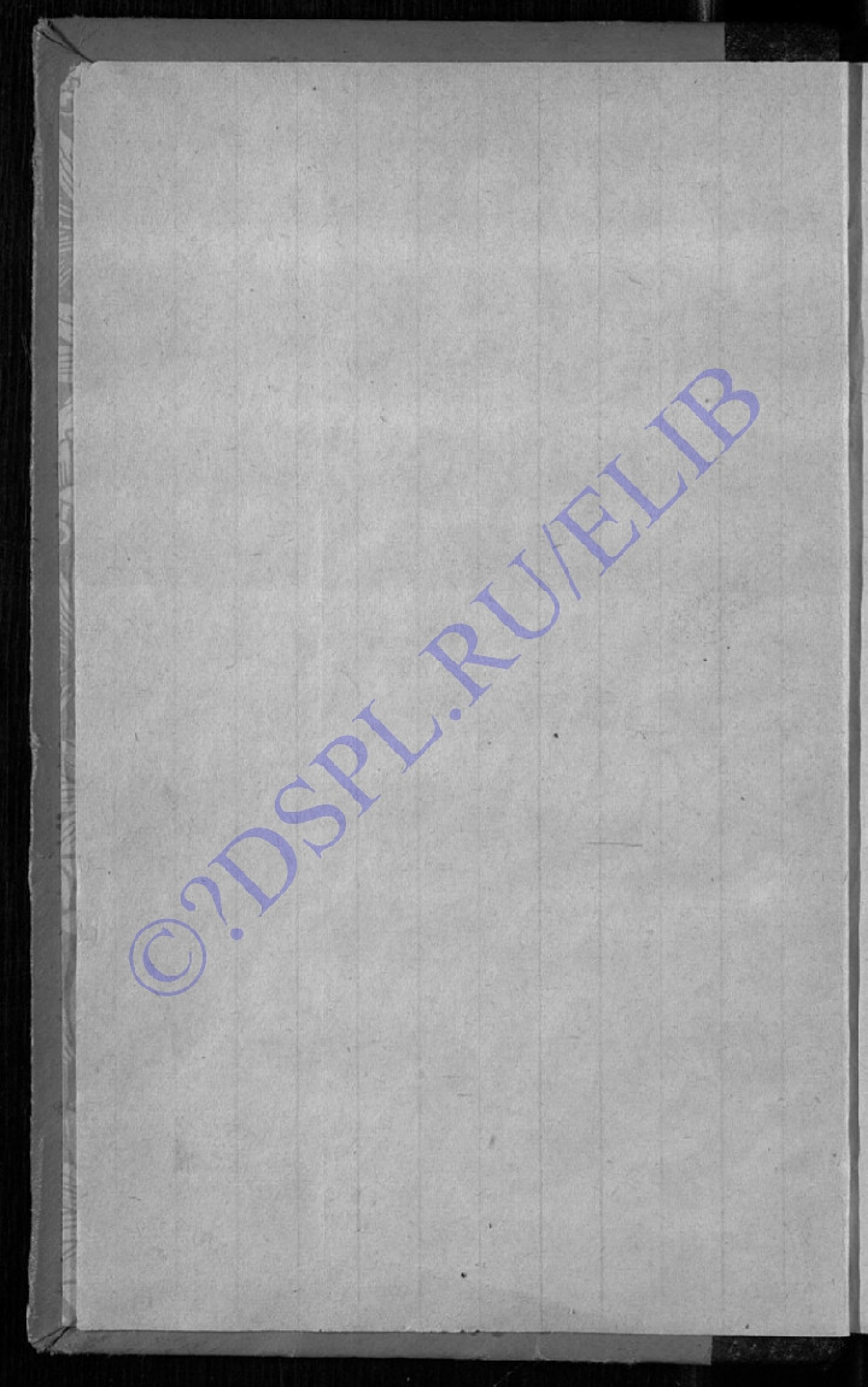

papierfilm
NOT-FOR-PROFIT ORGANIZATION





ЭЙЗЕНШТЕЙН-ПЕДАГОГ

Каждый раз, когда обращаешься к образу замечательного советского художника С. М. Эйзенштейна, кроме законного восхищения испытываешь и некоторое удивление.

Удивление это вызывается многообразием деятельности Эйзенштейна, широтой его знаний, кругом интересов, способностью глубокого и детального проникновения в области, казалось бы, далеко лежащие от его основной профессии, разносторонностью его дарования, в частности и педагогического.

Несомненно, что педагогика — это не только профессия, но и призвание, а педагогика в области искусства — особый и весьма драгоценный дар.

Эйзенштейн был выдающимся педагогом, обладавшим не только поистине энциклопедическими знаниями, но педагогом-художником, вкладывавшим в дело воспитания новых кадров не меньше таланта, страстности и увлеченности, чем в свои фильмы и спектакли.

Он никогда сам не отделял свою научную, теоретическую и педагогическую деятельность от творческой работы.

Педагогика — дело ответственное, сложное, требующее кропотливого труда. Она не должна ограничиваться передачей некоей суммы знаний, основная ее задача, особенно в наших советских учебных заведениях, заключается в воспитании, в формировании мировоззрения и характера ученика, в выявлении индивидуальных особенностей его дарования, в помощи ученику

правильно выбрать свой путь, найти свое место в жизни социалистического общества.

Преподавание эстетических дисциплин связано с еще большими трудностями, и одна из них состоит в том, что в области, например, кинорежиссуры (как, впрочем, и режиссуры вообще) мы не можем опираться ни на какие ремесленные рецепты, обязательные для всех и изложенные в привычных формах учебников.

Много лет уже идет дискуссия о том, можно ли создать учебник по кинорежиссуре. Однако опыт показал, что даже в театральном искусстве, где за многие годы существования искусства режиссуры такие учебники, казалось, могли бы быть написаны, их не существует, и обучение в театральных школах строится по-прежнему на обобщении индивидуального творческого опыта выдающихся мастеров сцены.

Даже изумительный труд, созданный гением Станиславского, его «система», лежащая в основе всей нашей творческой и педагогической деятельности, становится плодотворной только в том случае, когда используется и воспринимается не догматически, а развивается и дополняется творческой практикой всего современного театрального искусства.

В кинематографии, насчитывающей лишь 60 лет бурного и стремительного роста, тем меньше шансов построить единую и обязательную для всех теорию режиссуры.

Здесь, как нигде, личный творческий опыт и авторитет того или иного художника, его умение раскрыть и объяснить закономерности творческого процесса являются решающими факторами.

Наш Всесоюзный государственный институт кинематографии, единственное в своем роде учебное заведение, уже доказавшее жизнеспособность и полезность (так как именно из его стен вышли многие художники, создавшие славу советского киноискусства), испытывает все же трудности в формировании своих педагогических кадров. Это объясняется не только молодостью самой кинонауки, но и тем, что многие из талантливейших художников не обладают даром систематизировать и анализировать собственные творческие побуждения и результаты своей работы.

Кроме того, каждого художника, даже если он и бе-

рется за этот труд, подстерегает опасность превратить свой опыт в свод ремесленной рецептуры или в канонизацию своих индивидуальных вкусов и навыков.

К чести советской режиссуры, надо отметить, что именно из ее среды вышли наиболее выдающиеся теоретики киноискусства, чьи труды оказали огромное влияние не только на развитие теоретической мысли во всем мире, но и на практическую деятельность всего прогрессивного киноискусства.

Теоретические работы Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова, Ромма, Козинцева, полностью или частично переведенные на многие языки мира, составляют основной вклад в молодую науку о кино, и мимо них не проходит ни один серьезный исследователь.

С. М. Эйзенштейн не только счастливо сочетал в себе огромный личный художнический авторитет со страстной потребностью извлечь и установить общие закономерности творческого процесса, но делом своей жизни считал он задачу передать все продуманное, прочувствованное и осознанное той молодежи, которую он так любил и в которую так безгранично верил.

Мы знаем, что всю свою жизнь писал он книгу о режиссуре, которая, к сожалению, осталась незаконченной.

Мы уже знакомы с его многочисленными статьями (к сожалению, еще не со всеми), так талантливо, остро, разнообразно и глубоко анализирующими основные проблемы киноискусства, но нами еще совсем не обобщена его непосредственная педагогическая практика в стенах ВГИКа.

Этой цели и служит данная книга, представляющая собой почти стенографическую запись некоторых уроков Эйзенштейна, сделанную рукой его преданного и внимательного ученика (а впоследствии и педагога института) доцента В. Б. Нижнего, подготовленная им к печати лишь незадолго до своей преждевременной и глубоко огорчившей нас смерти.

Записи эти представляют для нас исключительный интерес не только потому, что позволяют составить более полное представление о системе взглядов Эйзенштейна на киноискусство вообще и кинорежиссуру в частности, что за ними как бы встает еще раз пленительный облик художника, но также и потому, что ин-

тересны сами по себе, что разрабатывают часто не тронутые теорией вопросы, приподнимают покровы над «тайной» творческого процесса создания произведения киноискусства.

Публикуемые записи уроков Эйзенштейна раскрывают перед нами своеобразие и плодотворность его педагогической методики, наглядно демонстрируют то принципиально новое, что вкладывает советский художник и педагог в понятие кинорежиссуры.

Уродливая капиталистическая система кинопроизводства низвела положение режиссера до роли ремесленника, послушного исполнителя воли продюсера-бизнесмена, являющегося главной фигурой в том механизме для выкачивания прибыли, в который превратился процесс кинопроизводства в Америке и на Западе.

Лишь немногим выдающимся режиссерам удалось сохранить в отдельных фильмах свою творческую индивидуальность, и то либо ценой превращения их самих в коммерческих соучастников предприятия, либо в отчаянных попытках производства фильма на свой страх и риск в содружестве с так называемыми «независимыми» продюсерами.

В целом же основная масса режиссеров совершенно бесправна, а творческий процесс постановки фильма разорван на отдельные элементы, и в потоке стандартной продукции уже трудно различить творческую индивидуальность художника.

Право выбора сценария в голливудской системе имеют всего лишь несколько постановщиков, всем остальным фирма предлагает уже готовые сценарии.

Система «звезд» навязывает режиссеру тех или иных популярных и приносящих прибыль актеров. Зачастую даже так называемая «раскадровка», или разработка режиссерского сценария, производится не самим режиссером, а «специалистами» этого дела.

Монтаж, как правило, ускользает из режиссерских рук, им ведает специальный отдел. Общее руководство всеми вопросами фильма принадлежит продюсеру, являющемуся представителем хозяев и безраздельно осуществляющему художественный и финансовый контроль.

В странах Западной Европы свобода художника также ограничена отчаянной конкуренцией отдельных мелких групп продюсеров, подбирающих себе режиссе-

ров по принципу полного их подчинения проводимой политике коммерциализации кино.

В 1956 году в Париже первая международная встреча авторов фильма проходила под знаком ярого протеста режиссеров и сценаристов, съехавшихся со всех концов мира, против невыносимых условий, в которые поставлены они коммерсантами от кино, не устающими в то же время кричать о «свободе творчества».

Обобщая опыт советской социалистической системы киноискусства, Эйзенштейн дает новое толкование, новый смысл понятию кинорежиссуры, поднимая его до уровня подлинного искусства, рассматривая его как явление прежде всего синтетического порядка.

Режиссер, в представлении Эйзенштейна, — это полноправный создатель фильма, художник, долженствующий обладать энциклопедическими знаниями, умеющий пользоваться всей богатой клавиатурой изобразительных средств нового искусства. Не узкотехнические советы преподает он своим ученикам, а, изучая построение той или иной сцены, утверждает он обязанность режиссера установить общие законы построения произведения искусства, установить неразрывную связь кинематографии со всеми предшествующими достижениями мировой культуры.

Режиссер, в толковании Эйзенштейна, одновременно и зодчий, и поэт, и живописец, и композитор, но прежде всего он кинематографист в самом почетном и высоком смысле этого слова. Художник, мыслящий синтетически, художник-новатор, пролагатель новых путей, неутомимый искатель и создатель таких образов, которые могут потрясти, взволновать умы и сердца, повести за собой зрителей.

Кинорежиссер, в понимании Эйзенштейна — не только толкователь или разъяснитель авторского замысла. Он также и самостоятельный творец своего режиссерского образного ви́дения мира.

Но нигде не пропагандирует он идею режиссерского своеволия, насилия над авторским материалом.

Наоборот, глубочайшим уважением к литературным и драматургическим первоисточникам наполнены все его примеры; здесь он является лучшим продолжателем традиций русской и советской режиссуры, и его метод тесно соприкасается с учением Станиславского.

Объясняя своим ученикам, как должны возникать те или иные режиссерские решения, мизансцены, кадры, Эйзенштейн исходит, так же как и Станиславский, прежде всего из «сверхзадачи», идеи и темы произведения, из стиля автора, характера эпохи, из «сквозного действия» всего произведения в целом.

Отсюда возникает та непререкаемая логика в сочетании отдельных элементов кинематографической выразительности, та сила режиссерского своеобразия, к которой неустанно призывал своих учеников Эйзенштейн.

Больше всего ненавидел он случайность, бесформенность, аморфность, ту самую «золотую середину», на которую он обрушивался со всей силой своего полемического темперамента.

Но в том-то и заключалась сила его педагогического метода, что он никогда не отрывал эту задачу создания предельно образной выразительности от прямой политической направленности вещи, от ее идейного смысла, от общих боевых задач советского киноискусства.

Поэтому так современно звучат в его интерпретации страницы Бальзака и Достоевского, над которыми работал он вместе со своими слушателями, поэтому так вдохновенно разрабатывает он картины восстания «Черного консула» Туссэна Лювертюра на острове Гаити, поэтому так по-новому волнующе прочитываются в его разработке отрывки из романа В. Некрасова «В окопах Сталинграда».

Записи его уроков окончательно разрушают легенду о том, что Эйзенштейн, придававший такое большое значение изобразительной форме фильма, отводил слишком мало места разработке человеческих характеров и являлся лишь теоретиком и практиком режиссуры изолированного крупного плана.

Все приводимые отрывки убедительно свидетельствуют, как изобретательно выстраивал Эйзенштейн человеческое поведение на экране, как учил он своих студентов бережно и последовательно организовывать работу актера перед аппаратом, используя все индивидуальные особенности актера, придавая такое огромное значение каждому его жесту, каждой реплике, каждому движению.

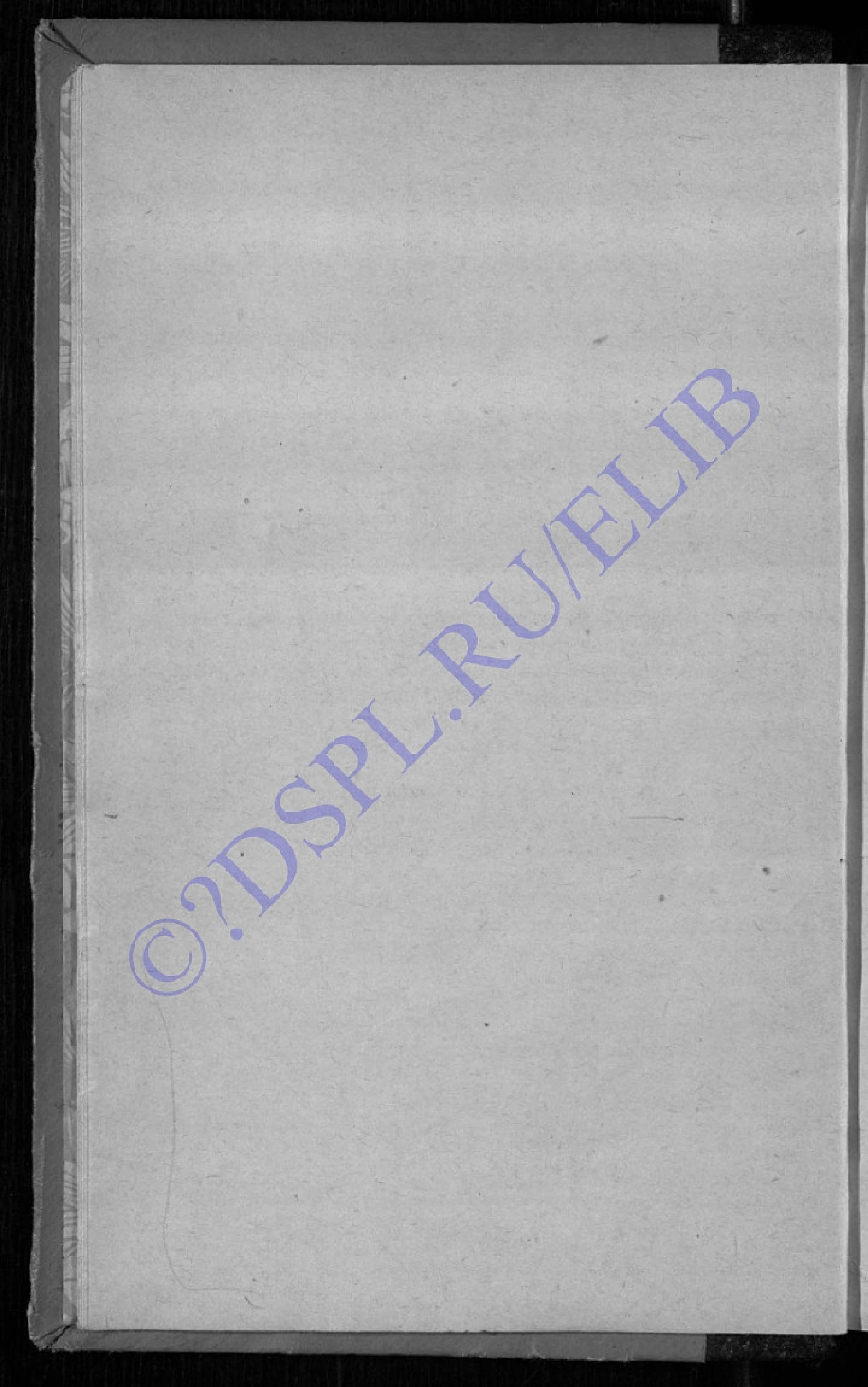
Задолго до опыта американских режиссеров Уильяма Уайлера и Орсона Уэллса, которым буржуазная

критика приписывает изобретение так называемых «пространственных мизансцен», Эйзенштейн в разработке отрывка из «Преступления и наказания» Достоевского учит своих слушателей изобретательному использованию и построению мизансцен по принципу внутрикадрового монтажа в эпизоде, целиком снятом с одной точки, но в то же время обладающем всей остротой чисто кинематографического вйдения.

В. Б. Нижнему удалось донести до читателя основной принцип педагогики Эйзенштейна, заключавшийся в том, что не подавлял он учеников своей яркой индивидуальностью художника, а пробуждал в них прежде всего их собственную творческую инициативу, прививал им чувство уважения к своей профессии, всячески развивал в своих студентах любознательность, желание расширить свой культурный горизонт, воспитывал в них чувство нового.

Таким предстает нам на этих страницах Эйзенштейн-педагог, не только непосредственный воспитатель целой плеяды учеников, но и создатель принципов, легших в основу всей школы советского кинематографического мастерства, которую прошли все мы, его соратники, друзья и ученики, школу искусства социалистического реализма.

Сергей Юткевич



Неизгладимо врезалась в память первая встреча.

Это было в 1928 году. Институт кинематографии — ГИК — находился тогда в здании бывшего ресторана «Яр», на Ленинградском шоссе.

Прозвенел звонок, и студенты первого курса режиссерского отделения поспешили занять свои места в аудитории.

Зеркальный кабинет старого «Яра». Между зеркал, идущих почти во всю длину и высоту стен, белеют колонны, прикрывающие узкие простенки. Пестреют ковбойки, резко выделяются черные сатиновые косоворотки — такой была самая распространенная одежда молодых людей начала первой пятилетки...

Студенты, волнуясь, ждут появления педагога.

Имя его уже широко известно в нашей стране и за рубежом, лицо знакомо по фотографиям, но видеть его в жизни никому из нас еще не приходилось. Сегодня его первая лекция у нас.

Слышится шум за дверью, она распахивается, и в аудиторию входит...

Мы встаем, пристально вглядываемся, но не видим, какого роста вошедший, каков его облик. Мы не замечаем и сопровождающих его людей.

В сознании запечатлевается крупный план — необъятный купол лба, увенчанный вздыбленной гривой волос, и сверкающие из-под этого купола умные и пытливые глаза.

Крупный план бесчисленное количество раз отражается в зеркалах нашей аудитории.

В глазах Эйзенштейна загораются озорные огоньки. Мы слышим его голос:

— Здравствуйте, садитесь...— и, показывая на свои отражения в зеркалах, он продолжает...— Вам явно повезло: как видите, у вас будет не один, а множество педагогов!..

Сковывавшее нас напряжение моментально исчезло.

Такой была моя первая встреча с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном.

Она неоднократно возникала в памяти и позже, хотя проходили годы, грива эйзенштейновских волос редела, морщины неумолимо, все больше и больше бороздили чистый купол лба, окружали глаза...

Она возникала потому, что и много лет спустя каждая встреча с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном воспринималась всеми следующими поколениями студентов точно так же, как и нами,— как встреча с человеком страстной, всегда устремленной вперед, ищущей творческой мысли.

И этим глазам нельзя солгать, некуда укрыться от них со своим творческим просчетом, который всего несколько минут назад казался даже достижением.

...Передо мной стенограммы лекций, планы и записи занятий за многие годы. Они рассказывают о том, как вел свои занятия по режиссуре С. М. Эйзенштейн во ВГИКе. Чтобы дать их общую картину, нужны тома... Может быть, выбрать из этих материалов какую-нибудь часть, как наиболее интересную и показательную?..

Но выбор труден. На каждом занятии или лекции возникают и разбираются важнейшие вопросы режиссерского мастерства.

Тогда я беру первую попавшуюся папку.

В ней записи занятий середины 30-х годов. Я веду эти записи как ассистент Сергея Михайловича. Открываю папку и останавливаюсь на первых страницах.

I. РЕЖИССЕРСКОЕ РЕШЕНИЕ

Сегодня не совсем обычное занятие. Это не лекция, не практическая работа, когда под руководством Сергея Михайловича «двадцатиголовый» режиссер — коллектив студентов — ставит сообща фрагменты и сцены. Сегодня студенты сдают свои самостоятельные работы.

Задана режиссерская разработка одной из центральных сцен романа О. Бальзака «Отец Горио» — сцены ареста Вотрена. Каждый студент должен найти свое постановочное решение.

Студент В-ский излагает свои соображения. Он анализирует строение романа, определяет место и значение этой сцены для постановки всего «Отца Горио», раскрывает социальную сущность взаимоотношений и характеров действующих лиц: Растиньяк, Горио, Вотрен...

Сергей Михайлович доволен: анализ толков, мысли студента о произведении конкретны и интересны. Но...

Лоб Сергея Михайловича хмурится, глаза впиваются то в говорящего, то в других студентов: как они реагируют на сказанное?..

— Вотрен, — продолжает В-ский, — выше среднего роста, кирпично-красные волосы его прикрыты париком. Платье — черный костюм, вместо галстука белый бант. У Бальзака нет полутонов в облике его героев. Это резко отрицательные или резко положительные типы. Притом один и тот же персонаж вначале дается положительным, а в конце романа — отрицательным. На похоронах Горио Растиньяк бросает вызов всему Парижу и идет на обед к Нюсингену. В той социальной среде Растиньяк должен стать отрицательным (в смысле своих поступков). Иначе ему грозит гибель. Если бы Во-

трен, после того как повесился Люсьен, продолжал борьбу, он должен был бы погибнуть. Но он сдается и становится начальником полиции. Грубо говоря, Бальзак дает все в контрасте черного и белого. Поэтому я и хочу дать Вотрена в черном и белом...

— Когда идет разговор о чем-нибудь очень ясном,— прерывает студента Сергей Михайлович,— то принято давать довольно трафаретное определение: «Черным по белому». Видимо, черно-белая гамма ассоциируется с очень четкими и графически резкими образами. Отвечает ли этому ощущению Вотрен?.. Известно ли подлинное лицо Вотрена до ареста?..

— Известно,— отвечает В-ский.— В романе написано.

Сергей Михайлович, примостившийся было на ступеньках, ведущих на сценическую площадку аудитории,— когда он слушает, то всегда садится где-то в сторонке,— вскакивает и начинает объяснять:

— Нет, становится известным по ходу самой сцены ареста и из последующего. А вначале на Вотрене лежит печать некоей таинственности и замаскированности, то есть неясности. Что он бандит, авантюрист — об этом читатель и зритель должны догадываться. Но до снятия с него парика, до «срывания маски», многое дается не совсем отчетливо. Поэтому возникает сомнение, целесообразно ли давать Вотрена в таких отчетливых, резких красках. А может быть, его характеристике и тому, что следует выразить в постановке, больше подходит некоторая цветовая неопределенность?..

Воцаряется тишина. Студенты молчат, они ждут, как ответит на этот вопрос сам Сергей Михайлович. Они настораживаются, ибо сейчас начнется то, что отличает Сергея Михайловича как педагога: из частного замечания о какой-нибудь детали вырастает разговор о закономерности, о творческом принципе.

Теперь Сергей Михайлович не в сторонке — он в центре аудитории.

— Проследите за тем,— говорит он,— что происходит у Бальзака во всей серии романов, где действует каторжник Жак Коллен. Бальзак одевает Коллена в черную сутану, но только впоследствии. В первый же раз, в «Отце Горио», Коллен спрятан под обликом буржуа Вотрена. Он замаскирован как преступник не только от полиции, но и от читателя. И будем мы ставить

всю эту серию романов или только «Отца Горио», все равно сначала нужно представить Коллена замаскированным. Но только не в «черной маске». Бальзак делает это сложней и интересней. Маска Вотрена — в манере поведения. Вотрен предстает сначала каким-то «добрым малым», весельчаком, любителем выпить, лихим танцором. Персонаж, казалось бы, необычайно добродушный. И это его защитная окраска, это его маска. Она срывается в сцене ареста, после чего для зрителя уже нет никаких сомнений в том, что представляет собой Вотрен. Затем Коллен появляется в «Утраченных иллюзиях» — тогда, когда Люсьен собирается покончить самоубийством. Теперь это уже человек, одетый в черное, с напудренными волосами, в башмаках с серебряными пряжками; он смугл лицом и обезображен шрамами... Бальзак снова маскирует Коллена; смутно догадываешься, когда читаешь, кто скрывается под обликом аббата дона Карлоса Эррера. Теперь у него черно-белая маска. А в «Отце Горио», показывая этого каторжника в облике Вотрена, по линии цвета лучше придерживаться некоей полуприглушенности. Да и вообще все то, что говорил В-ский относительно черного и белого в персонажах Бальзака, должно было бы вызвать у вас возражения...

Сергей Михайлович анализирует творческий метод Бальзака, рассматривает его писательскую манеру на разных этапах его творчества, сопоставляет «Отца Горио» с «Блеском и нищетой куртизанок».

— Насколько в «Отце Горио» всесторонне развит и показан образ человека,— говорит он,— настолько в «Блеске и нищете куртизанок» появляются черты чисто детективного романа: вместо характеров берутся какие-то шахматные фигуры, и сплетается очень сложная интрига, но не внутренняя, а построенная на внешних, пусть эффектных положениях. Если же говорить об интриге в «Отце Горио», то в этом романе основной сюжет определяется психологией персонажей. По существу, этот роман посвящен показу морального растления Растиньяка, который начинает свою жизнь сравнительно порядочным человеком, но, попав в атмосферу предельного карьеризма, заражается ею. Другая судьба, которую выводит Бальзак в следующем романе — «Утраченных иллюзиях»,— это судьба Люсьена Шардо-

на-Рюбампре. Он тоже пытается пойти путем Растиньяка, но, в отличие от Растиньяка, терпит крушение и гибнет. В этих двух романах — «Отце Горио» и «Утраченных иллюзиях» — образы раскрываются многогранно. Они, можно сказать, выписаны большим количеством красок. Почему же тот же Коллен в «Блеске и нищете куртизанок» выступает скорее как мелодраматический злодей? Что произошло?

Разница во времени написания между этими произведениями лет семнадцать. Бальзак создавал свою серию романов в течение всей жизни. В эти же годы выступил Эжен Сю, который достиг своими «Тайнами Парижа» такого успеха, какого литература до него не знала. Сохранились записи Бальзака об Эжене Сю, где Бальзак не только хвалит Сю, но и завидует ему, вернее, его успеху. Влияние Сю на Бальзака последнего периода очевидно. И в «Блеске и нищете куртизанок» сказались традиции авантюрного романа; здесь действительно имеется резкое членение на белое и черное. Правда, и в этом романе Бальзака есть сцены великолепной социальной иронии, несравненно более высокой, чем у Сю. Вспомните сцены допросов. Жак Коллен, он же аббат Эррера, проявляет невероятную силу характера. И прокурор приглашает этого каторжника, чтобы просить его предстать перед мадам Серизи еще раз в облике священника, после чего предоставляет уголовнику место... начальника полиции. Мороз по коже продирает, когда изобличают этого каторжника и тут же упрашивают его вернуть порочащие великосветских дам письма. В этих сценах возникает картина единства каторжника и преступников из великосветских гостиных и биржи. Никакой нет разницы в том, что один руководит каторжниками, а другой управляет банкирским домом.

Поэтому если черно-белое ограничение уместно в постановочном решении «Блеска и нищеты куртизанок», то в «Отце Горио» Вотрен должен быть представлен совершенно иначе.

Создаст ли черно-белое в костюме (черный костюм и белый галстук — в решении В-ского) ощущение того рисунка, который ищешь для внешнего облика добродушного весельчака и преуспевающего буржуа?.. Конечно, нет. Черно-белый костюм — это адвокат, врач,

судья, учитель, священник, профессор, то есть нечто строгое по своей внешней характеристике. Нам же следует искать такие цвета и тональности, которые помогут созданию иллюзии добродушия, а жуткая основа, которая проглядывает в этом человеке, должна раскрыться в действии. Обратите внимание на те фразы, на те куски рискованного диалога, который ведет иногда Вотрен. Так, если он выскажется, а его собеседник встанет на дыбы, как это делает Растиньяк, то Вотрен обращает свои слова в шутку. Вотрен пользуется своей внешне добродушной манерой, как щитом. И чем дальше, тем более жуткими становятся его шутки. Но эту жуткую основу следует локализовать не во внешнем облике Вотрена, а в его поведении.

— Сергей Михайлович,— раздается голос одного из студентов,— здесь, кажется, применима поговорка из одного старого театрального анекдота: «Играет не мундир, играет актер».

— Скажем мягко,— отвечает после небольшой паузы Сергей Михайлович,— приведенная М-ловым цитата не может быть отнесена к классу высоких творческих соображений. Тем более что для Вотрена чрезвычайно важно то, что М-лов назвал «мундиром». Играя добродушного буржуа Вотрена, нужно прикрыть жуткую основу его характера внешне так же тщательно, как это делает Коллен своим поведением. Ибо чем более бытовым предстанет вначале Вотрен, тем страшнее будет момент его разоблачения. Таинственность этого персонажа надо всеми средствами как бы загнать внутрь. Он настолько хорошо законспирирован, что до обнаружения (с помощью Мишоно) каторжной метки на его спине даже полиция держит себя с ним весьма осторожно. А вот когда красно-коричневые волосы Обмани Смерти вылезут из-под парика добродушного буржуа Вотрена, то с него сорвут не только парик, но и всю маску так, что это будет впечатляющим ударом и для зрителя.

— Все-таки черное и белое в облике Вотрена есть. В конце концов он становится черным,— пытается защитить свое решение В-ский.

Сергей Михайлович как будто спружинивается и затем, взлетев по ступенькам на сценическую площадку, говорит уже так, что в его голосе звенят металлические нотки:

— Именно становится, а не есть!.. Ценность мастерства Бальзака для нас заключается также и в том, что он дает раскрытие характеров в действии. Растиньяк вначале может показаться даже положительной фигурой. Но можете ли вы утверждать, что он — «светлый» герой? Нет! У Растиньяка при некоей «домашней» порядочности есть ряд таких черт, что из него может вырасти и кое-кто похуже задуманного Вотреном негодяя и злодея. Эти черты по ходу романа развиваются и закрепляются в последующих картинах «Парижской жизни». Как же можно утверждать, что герои Бальзака даются автором в черно-белом, то есть схематичном контрасте?

Да, Бальзак пользуется возможностями контраста для усиления смыслового и выразительного воздействия. Но делает он это чрезвычайно тонко. Так, в романе, который вы ставите, Бальзак очень остроумно и ловко разрабатывает мотивы тайны в двух контрастирующих планах. Сравните Вотрена и папашу Горио. Ведь Горио тоже начинает как бы с маски почти водевильного персонажа — несчастного замухрышки. Разрабатывая таинственность вокруг отца Горио, Бальзак достигает отвлечения внимания от тайны, которую несет Вотрен. Он превосходно сочетает эти две тайны: мнимую, иронически воспринимаемую пансионерами дома Воке, подозревающими, что папаша Горио снедаем порочными страстями, что он волочится за светскими дамами, и действительную тайну Вотрена, о которой пансионеры даже не догадываются.

— Я понял вас, Сергей Михайлович,— соглашается В-ский.— Но у Бальзака имеется такое описание костюма Вотрена: «В его костюме было что-то неприятное».

Теперь Сергей Михайлович терпеливо объясняет, как можно добиться нужного ощущения от внешнего облика Вотрена. Он советует взять не спокойный коричневый тон, а, например, дать галстук и платок Вотрена в резких, кричащих тонах. Одеть Вотрена так, как оделся бы внезапно разбогатевший приказчик. Такой человек покупает самый дорогой и самый яркий костюм с выставки. Именно эта безвкусица может служить доказательством его финансового благополучия в глазах такого окружения, как обитатели пансиона мадам Воке.

— А каким вы собираетесь дать облик мадемуазель

Мишоно? — внезапно спрашивает Сергей Михайлович.— У нее есть козырек над глазами. Как вы им воспользовались?

В-ский сообщает, что он отказался от козырька.

— Сколько человек отменили ей козырек? — спрашивает Сергей Михайлович. Поднимается подавляющее большинство рук.— А кто оставил? — интересуется он. Поднимают руки всего двое студентов.

Сергей Михайлович выясняет причины отказа от козырька. Большинство студентов объясняет это тем, что у них имелось опасение: козырек — хорошая находка для романа, то есть литературы,— помешает на театре и в кино показать выражение ее лица, глаз, ее мимику. При этом они ссылаются на постановку «Человеческой комедии» в театре им. Евг. Вахтангова, где у актрисы, игравшей Мишоно, тоже не было козырька. Один из студентов добавляет, что в своем решении он «перевел козырек в шаль, которая должна придать м-ль Мишоно вид летучей мыши».

Сергей Михайлович посмеивается и спрашивает:

— А ну-ка, облику кого из зверей, птиц или рептилий можно уподобить облик м-ль Мишоно?..

Раздаются голоса со всех сторон:

— У меня Мишоно крыса...

— У меня — летучая мышь!..

— У меня — птица...

— У меня... ее мимика должна быть мимикой змеи.

Сергей Михайлович поднимает руку, шум мгновенно стихает.

— Л-шиц что-то сказал о мимике змеи,— говорит Сергей Михайлович,— а кто из вас видел мимику змеи?

Все молчат. Сергей Михайлович настойчиво ждет ответа. Тогда один из студентов говорит несколько растерянно:

— Да, но у змеи мимики нет, у нее неподвижная маска, у нее работает только язычок.

— Совершенно верно,— подхватывает Сергей Михайлович.— Хазби (так зовут студента) прав. Можно сказать, что мимика змеи, как и мимика птицы, скована неподвижной маской. Но тогда козырек, которым наделяет Бальзак м-ль Мишоно, оказывается точно найденной особенностью, необходимой для раскрытия ее внешнего и внутреннего облика. Козырек закрывает

движения верхней части лица Мишоно, а движение нижней челюсти, где работает ее язычок, оставляет открытым. Мне кажется, что козырек м-ль Мишоно — одна из самых блестящих находок Бальзака. Нам эта деталь подсказывает, что, с одной стороны, м-ль Мишоно должна действовать по линии мимической в характере змеи или птицы, то есть с «каменным лицом», а с другой — дается характеристика ее полускрытности.

Обратите внимание, в романе имеется водевильная и ложная маска Горио, действительная маска Вотрена и, наконец, маска м-ль Мишоно. Вотрен маскируется париком и манерой своего поведения, а м-ль Мишоно — козырьком. Здесь вы видите пример того, как принцип маски сохраняется, а сама маска, как предмет, убрана. Так черные маски злодеев переосмысливаются и даются в очень интересном реалистическом решении.

Вы говорили, что козырек хорош для литературы, а для сцены и экрана он плох. Но ведь это совершенно неверно. Ведь если актера скрыть маской, то такое обстоятельство определит кроме всего прочего и необходимость работать движением и жестом. А ведь это именно то, что нужно для Мишоно. Кстати, самым подвижным театром в смысле жестикуляции был театр «комедии масок». Благодаря маскам культура движений и жестов была там необычайно разработана. И, когда вы сталкиваетесь со случаем, подобным данному, вы должны взвесить, сколько теряется на видимости мимики и сколько приобретается на создании характеристики действующего лица. Кажущаяся потеря — потеря на мимике — полностью компенсируется игрой жестом и движением, что для конкретного случая с м-ль Мишоно будет самым верным решением. Если у вас имеются предложения лучше тех, которые вам дает автор для облика м-ль Мишоно,— делайте. Но когда у автора дана такая чудесная и точная деталь, то подхватывайте ее, благодарите автора и не делайте хуже, чем у него.

* * *

Через несколько дней на очередном занятии студенты продолжают сдачу своих работ. Каждый из них рассказывает о новой трактовке, показывает эскизы, макеты и планировки. Внимание Сергея Михайловича задерживается на эскизе студента В-ко. Он показывает всем

студентам этот эскиз. На нем изображен интерьер пансиона Воке. Почти в центре — стол со стульями. Стены — трехэтажная галлерея с лестницами.

— Расскажите,—обращается Сергей Михайлович к В-ко, — какие соображения положены у вас в основу организации игровой площадки, как они определяют мизансцену?

— Я начну с декораций,— говорит В-ко.— У Бальзака есть такая фраза: «Дома на этих улицах и стены отдают тюрьмой». Это замечание было отправным пунктом, от которого я отталкивался, намечая свое декоративное решение. Ощущение, которое я хотел передать,— это ощущение тюрьмы.

— Чем же вы его передаете? — спрашивает Сергей Михайлович.

— Голыми стенами,— объясняет В-ко,— тремя этажами с площадками на каждом этаже, откуда ведут двери в отдельные комнаты пансионеров. У Бальзака есть указание на то, что более зажиточные живут на первом этаже, менее зажиточные — на втором, а на третьем, в чердачном помещении, живет отец Горио.

— Да, рассказывать вы умеете,— вздыхает Сергей Михайлович,— а ведь нужно еще уметь свои слова, намерения и замыслы переводить в дело, уметь находить верное постановочное решение.

— Сергей Михайлович,— раздается голос одного из студентов с места. — В-ко показывает нам какой-то фасад и называет это принципом. Какой же здесь принцип?..

— Здесь больше принципа, чем сам В-ко предполагает,— неожиданно для всей аудитории и самого В-ко говорит Сергей Михайлович.— Дело в том, что ощущение тюремности вполне отвечает характеру бытия пансиона мадам Воке. Интонацию тюремности В-ко намечает совершенно правильно. Но как он ее воплощает? В этом весь вопрос. Ведь тюрьма имеет бесконечный ряд признаков, которые могут быть учтены и использованы. Можно в свою постановку пересадить и самый броский элемент тюрьмы — ее вид, ее внешнюю видимость. Но ведь можно использовать и более сложные элементы ощущения тюрьмы, например элементы ритма тюрьмы. Когда я был в Нью-Йорке, я посетил знаменитую тюрьму Синг-Синг. Там я имел честь посидеть

на электрическом кресле, конечно, предварительно проверив, что в нем нет тока. Ощущение чудовищное!.. Но самое гнетущее чувство вызвали кое-какие детали вокруг кресла. Подле него поставлена плевательница. Сверкающая, ярко начищенная, такая, какая обычно стоит у кресла зубного врача. С кресла в открытую дверь виден стол, чистый, новый деревянный стол, на котором потом производят вскрытие. Затем я увидел другую дверь, за которую меня уже не пустили, там сидели смертники. И никакой фантастики вокруг этого места нет, никакого причудливого освещения и теней, как это любят делать в кинофильмах. Особых шапок на смертников не надевают; привязывают их ремешками и прикладывают к голове кусок обнаженного толстого провода. Вместе с такими деталями, как само кресло, плевательница, чистый стол и скамеечка для свидетелей, все очень примитивно и практично. Именно эта примитивная практичность и страшна. Но еще больше меня поразило в Синг-Синге другое ощущение — ощущение выключенности времени. На улицах, скажем на Бродвее, в пять часов дня такое движение, что не пройдешь. В небоскребах безостановочно ходят лифты; половина их пуста, но они движутся. А когда приходишь в Синг-Синг, то чувствуешь, что время, которое затрачиваешь для совершения любого действия, здесь не важно; важно только то время, которое здесь придется провести. Будете ли вы что-то делать быстро или медленно — безразлично. Это ощущение испытываешь с первого момента, когда входишь в тюрьму. Маленькая приемная. Одна дверь — в один корпус, вторая — в другой. Служитель, сопровождающий вас, стучит в дверь... Длинная пауза. Затем откуда-то издалека слышатся медленные, размеренные шаги... Медленно открывается дверь. Входит второй служитель и неторопливо передает ключи первому. Торопиться некуда. И то, что после размеренного стука в дверь служитель терпеливо ждет, не торопится — он знает, что другой служитель все равно придет,— это самое страшное ощущение. И это тоже признак тюрьмы, ее характеристика.

Дальше Сергей Михайлович говорит о том, что для передачи ощущения тюремности лучше взять не видимость тюрьмы, а какую-нибудь ее характерную особенность. Он напоминает студентам предыдущие работы,

когда заимствование принципа — существенной черты, а не внешней видимости — обусловило более интересное художественное решение. Он разбирает снова заданную сцену, и студентам становится ясно, что у Бальзака прекрасно дана характеристика обреченности постояльцев пансиона неизменностью тем их бесед и острот. Это ощущение усиливает приход людей из «другого мира», например появление Бьяншона. Как будто в тюрьму кто-то забегает с воли. У него иные интересы, иные темы, а в пансионе обреченно идет повторение тех же тем и тех же острот. Искомое ощущение тюремности лучше дать в этом плане.

— Конечно,— говорит Сергей Михайлович,— можно взять и какие-то внешние элементы тюрьмы, тем более что лестница и возможность дать столовую и гостиную внизу, а комнаты постояльцев наверху делает такое решение вполне допустимым. Но что получается у В-ко?.. Узнаете?..

Сергей Михайлович несколькими штрихами рисует на доске схему предложенной студентом композиции игровой площадки.

— Ван-Гог!.. Двор тюрьмы!.. Прогулка заключенных!..— раздается со всех сторон.

— Конечно! — говорит Сергей Михайлович и поднимает эскиз В-ко.

— Он заимствовал свое решение у Ван-Гога!..— вскрикивают студенты.

— Именно! — подтверждает Сергей Михайлович.— Но круг заключенных В-ко перевел в круговую обстановку комнаты. Можно сказать, что у него двор вставлен внутрь помещения. Поэтому нельзя говорить, что В-ко не проводит какого-то определенного принципа. Я думаю, что В-ко сам не ожидал того, насколько он оказался принципиален, насколько его тенденция верна. Вопрос другой — насколько точно эта тенденция проявлена и осуществлена. Обратите внимание на масштабы, в частности на самую верхнюю дверь, дверь отца Горио. Чтобы она была видна, она должна быть низкой и маленькой, но тогда в нее никто не войдет; при нормальных же ее размерах и нормальной лестнице эту дверь никто не увидит. Такую высокую декорацию можно осуществить только в специально построенном театре, и то для постановки В-ко надо будет просить, чтобы ни-

каких промежуточных перекрытий в здании не было. В то же время формулировка задания, которую дал В-ко, — формулировка верная. Потом придет художник и скажет, что все это следует сделать не так, и найдет более легко осуществимое решение. Как видите, с этой стороны дело обстоит сравнительно благополучно. Хуже другое. При рассмотрении эскиза В-ко у нас возникает ощущение какого-то разлада. Почему?.. Потому что у него условный замысел реализован со всей бытовой добросовестностью. Задание он себе ставит условного порядка, а эскиз делает в самой грубой натуралистической манере. Это первое противоречие. Другое заключается в том, что при выраженном им желании дать резко подчеркнутый симультанный и условный характер декорации нужно, чтобы и человек в своем образном решении давался условно. Но при великолепной реалистической трактовке и манере Бальзака этого делать нельзя. Принцип тюремности следует дать, образ тюремности нужен, но делать это надо по другим, более глубоким признакам. В-ко выдвинул принцип решения, обвинять его в беспринципности нельзя, но дано такое решение, с которым следует серьезно поспорить. Ибо при яркой реалистической манере автора оснований для того, чтобы делать декорацию в несколько левацкой манере, нет.

Сергей Михайлович снова подсаживается поближе к студентам.

— Какие еще принципы положены вами в основу оформления игровой площадки? — спрашивает он.

Атмосфера занятий резко меняется. Сейчас нет авторитетного педагога, строгого судьи — перед студентами самый внимательный слушатель. И каждый спешит рассказать о своей работе. У одного повторяется решение по признаку тюремности; у других пансион Воке — это яма, куда свалились неудачники, обломки общества; у третьих пансион — это общество людей, оказавшихся у подножия общественной лестницы; у четвертых — даже зверинец... Но у всех основной элемент декорации — лестница. Сергей Михайлович снова поднимает руку.

— Вы что, — говорит он, — на лестницу из «Броненосца «Потемкина» решили равняться? У меня заимствуете?.. Так это же самое неверное заимствование. Раз-

ве в сцене из «Отца Горио» лестница является основным элементом, конструирующим все мизансцены?

Сергей Михайлович отбирает ряд эскизов.

— Н-жин, у вас обеденный стол или нет? — спрашивает он, подняв один из эскизов.

— Это не столовый, а круглый стол из гостиной,— объясняет Н-жин. — Стол как круг подчеркивает замкнутость этих людей. Я взял круглый стол потому, что у Бальзака в гостиной стоит круглый стол.

— Но ведь арест Вотрена дан Бальзаком в столовой,— говорит Сергей Михайлович.— Сколько людей сделало сцену ареста Вотрена в гостиной, а не в столовой?.. Поднимите руки! Сколько сделано круглых столов?.. Сколько овальных?.. У кого длинный стол?..— следует вопрос за вопросом.

Если при каждом вопросе поднимается несколько рук, то на вопрос о длинном столе поднимается одна.

— А у меня квадратный стол для всех и другой, персонифицированный, для Вотрена,— раздается голос одного из студентов.

— Что же, Б-лов индивидуалист известный, он и Вотрена сажает за отдельный стол, — укоризненно говорит Сергей Михайлович и продолжает:— Получается, что в ваших решениях длинный стол представлен минимально. Давайте потолкуем. Какие у вас были соображения делать стол круглым?

Несмотря на то, что обычно критические замечания Сергея Михайловича довольно суровы, все студенты наперебой спешат рассказать о своем решении. Но стоит Сергею Михайловичу сделать малейшее движение, как в аудитории воцаряется тишина и порядок. По его знаку поднимается студент М-лов.

— У меня Вотрен свой обличительный монолог произносит со стола, — объясняет М-лов. — Все время идет заворот, заворот, а потом взрыв... прыжок на стол... и монолог. Кроме того, я исходил из того, что круглый стол лучше вписывается в мою декорацию.

— Как называется направление, которое сейчас представляет М-лов? — спрашивает Сергей Михайлович.

— Формализм! — раздается в ответ дружный хор голосов.

Сергей Михайлович улыбается и, коварно смотря исподлобья на М-лова, спрашивает:

— Вы согласны с этим, товарищ М-лов?

М-лов что-то мрачно бормочет.

Сергей Михайлович подходит к нему, наклоняется и шепчет, но шепчет так, что слова его слышны во всех уголках аудитории:

— Соглашайтесь, М-лов, соглашайтесь. Честное слово, они правы...

Сосед М-лова весело смеется. Сергей Михайлович обращается к нему:

— А у вас, А-цев, почему круглый стол?

Улыбка моментально сбегает с лица А-цева.

— Я это рассматриваю так, — говорит он. — Круглый стол в какой-то мере создает уют. За круглым столом сидят люди, чем-то вместе связанные. Длинный стол напоминает трапезную; как в монастыре, люди приходят, поедят и уходят. А Бальзак говорит, что пансионеры были как будто чем-то склеены в атмосфере этого пансиона. По действию — все буквально рубится на части, а круглый стол — это внешний признак, который говорит о том, что внешне это семья живущих здесь людей...

— А у вас?..— внезапно спрашивает Сергей Михайлович студента, сидящего в противоположном углу аудитории.

Студент Люб-ц встает, откашливается и многозначительно говорит:

— Да, тут нужен круг. Объединяющий, замкнутый!.. Все люди, как бусы, нанизанные на одну ниточку!.. Кроме того, у меня эта сцена трактуется как арена, на которой идет борьба за существование, где закон борьбы за существование Дарвина очень ярко показан.

— А как назвать такое направление? —спрашивает студентов Сергей Михайлович.

— Психологизм!.. Биологизм!.. — раздаются голоса.

— Я бы это назвал социологическим символизмом, — говорит Сергей Михайлович и, подойдя к Любцу, шепчет ему так же, как и ранее М-лову:— Это тоже разновидность формализма. Поверьте мне, как старый формалист, я в этом неплохо разбираюсь.

— Сергей Михайлович! — раздается голос студента Г-ко. — Ругайте меня как хотите, но я должен сказать. Я тоже сделал круглый стол. Ведь эти персонажи сидят рядом, плутуют и сплетничают, скучают сами и докучают друг другу. Они враги, но они в одном кругу!

— Вы хотите сказать,— говорит Сергей Михайлович, — что перед лицом их общей нужды и их общего ничтожества они уравнены. Это один из ведущих мотивов всех ваших соображений. Затем вы решаете, что круглый стол их как-то уравнивает, связывает и сплачивает. Объединяет... Но позвольте вас спросить, есть ли в этой шайке — а иначе, чем шайкой, большинство обитателей дома Воке назвать трудно,— есть ли в ней черты объединения и солидарности?

— Нет! — дружно отвечают студенты.

— Конечно, нет. Самое типичное для их сообщества — это то, что, несмотря на свою поголовную нищету, большую или меньшую — все равно,— они сохраняют строжайшее расслоение по имущественному признаку. Это основное! Это самое характерное для них! Если у одного в кармане на два-три франка больше, то он уже ведет себя как барин по отношению к другим. Когда узнают, что у Растиньяка имеются влиятельные родственники, то в сознании этих людей он сразу же начинает расти. Когда выясняют, что у папаши Горио имеются и деньги и ценности, то обитатели пансиона моментально изменяют свое отношение к нему. Обитатели пансиона — на дне общества, но, как в кривом зеркале, они воспроизводят расслоение высшего общества. Расслоение жестокое. Вспомните, как мадам Нюсинген готова умереть оттого, что ее не принимают в каком-то салоне. Поэтому если говорить о корне решения, то уравнивающее обитателей пансиона рассаживание за круглым столом в этом произведении будет неверным решением. А вот если человек сидит в конце стола или во главе его — это уже картина очень точного расслоения. Мадам Воке сидит на председательском месте, и тот, у кого имеется хотя бы лишний носовой платок, тот и сидит к ней ближе. А тот, кто сидит дальше, тот уже на отлете. В конце же стола — полное убожество. Там, кажется, и посажен папаша Горио.

Сергей Михайлович объясняет, что круглый стол затрудняет планировочное размещение людей, а при длинном столе есть возможность выделить человека и его место в данном обществе самой посадкой, своеобразным ракурсом посадки. Можно использовать расстояния между действующими лицами для того, чтобы показать, кого к кому тянет и кто от кого сторонится. Та-

кая пространственная рассадка может вскрыть взаимоотношения людей: например, если оставить оголенный угол с пропущенными одним или двумя местами и туда посадить папашу Горио, то это о многом скажет зрителю.

— Тогда-то, — говорит Сергей Михайлович,— расслоение жильцов, данное Бальзаком в самом их расселении (Горио загнан на мансарду), вы принципиально повторите и за столом. Тем самым одной пространственной планировкой, посадкой действующих лиц вы покажете все градации их отношения друг к другу. А этого и нужно добиваться. Самое главное здесь не столько пространственное удобство, сколько неуклонное проведение авторской мысли, что вражда — это их постоянные отношения. И наша задача — раскрыть ее в пространственной трактовке, передать эту общую атмосферу, царящую в пансионе Воке. Затем некоторые из вас говорят, что арест Вотрена «разбивает» это общество. Неверно!.. Конечно, после ареста все разбегаются, уходят из пансиона мадам Воке; но уюта, сплоченности, единства между этими людьми никогда и не было. Если бы у вас была такая пьеса, где дано дружное семейство под семейной лампой, уютный дом, милый папаша или дедушка, а потом, в развороте действия, оказалось бы, что этот симпатичный дедушка есть первейший в мире подлец,— тогда нужен был бы круглый стол. Атмосфера спокойствия, уюта, а потом врывается что-то страшное и сокрушает все!.. Тут круглый стол будет верен. Атмосфера же пансиона совершенно иная. Его обитатели грызутся, они в постоянном раздоре и держатся вместе не из уважения и любви, а из ненависти; такие формы «объединения» в жизни тоже встречаются. Скованные обстоятельствами вынужденного сожительства, они стараются в то же время разграничиться как можно жестче друг от друга.

— Они относятся друг к другу по-звериному! — раздается чей-то голос с места.

— Вот именно!.. Но почему же, понимая это, вы делаете совершенно другое? Если вы сажаете их сплоченно в круг, то звериного отношения не получится. Скорее возникает представление какой-то кормушки для поросят или кроликов; там они резвятся, иногда дерутся, но до драки за существование дело не доходит.

И я удивлен, насколько у вас «густо» представлен круглый стол, хотя это самое далекое от того, что должно было бы вам прийти в голову.

— Наши декорации определили форму стола,— пытается оправдаться один из студентов.

— Ну, тогда вас даже формалистами назвать нельзя.— Сергей Михайлович явно сердится.— Вы хуже!.. Позор, какими соображениями вы оперируете!.. А ведь в данном случае не декорация определяет форму стола, а стол, его форма и место его расположения определяют декорацию и мизансцены. Важно знать, из какой отправной точки следует выстраивать свое решение. Когда мы с вами сообща ставили отрывки, то во всех наших работах всегда стремились сначала определить ведущее звено и, уже исходя из него, выстраивали действие, мизансцены и декорации. И дело здесь не в столе, не в его форме, а в том, каковы у людей взаимоотношения. Тут, как и всегда, решающую роль играет социальная характеристика. Когда же вы определили отношения, то, идя по линии примитивного логического анализа, выражение этих отношений вы оформляете лестницей — высшей и низшей ее точками, вокруг которых вы и группируете своих действующих лиц. Но ведь лестница и этажи — это простейшая, самая примитивная образность. Более сложную и более высокую даст вам стол с его «верхним» и «нижним» концами. Формулировка расслоения обитателей дома Воке получит не только реалистическую, но и более выразительную характеристику. Теперь замечание общего порядка...

Сергей Михайлович дает оценку общей линии постановочного решения большей части работ. Дело в том, что почти во всех эскизах помещение выглядит необычайно пышно. Это скорее первоклассный отель с громадным вестибюлем, а не маленький грязный пансион. В таких декорациях, по его мнению, можно играть «Горе от ума», «Даму с камелиями» и так далее.

— У вас было желание,— говорит он,— поднять факт ареста одного беглого каторжника в пансионе мадам Воке до больших, значительных и монументальных размеров. Но поймите, что монументальность содержания и формы создается отнюдь не монументальностью декораций. В мелодраме Феликса Пиа «Парижский тряпичник» есть одно замечательное место, когда ста-

рик Жан, тряпичник, возвращается домой с корзинкой, полной отбросов. Разбирая их, он произносит замечательный монолог о том, что в его корзине, по существу, собран весь Париж. Он находит кусочки шелка и вспоминает великосветскую жизнь, находит обрывки акций — говорит о банках. Когда в 1848 году, после свержения Луи-Филиппа, был возобновлен «Парижский тряпичник», в роли Жана выступил Фредерик Леметр. Играя этого тряпичника, он среди прочей завали вытаскивал из корзины королевскую корону, которую парижский пролетариат только что сшиб с головы Луи-Филиппа. Нечто напоминающее эту корзину представляет собой и дом Воке, куда свалены отбросы представителей разных социальных групп Франции. Монументальное обобщение, к которому приходит Бальзак, интересно именно тем, что оно вырастает из чего-то маленького, грязного, убогого и ничтожного на первый взгляд. Вдруг этот маленький пансион превращается в олицетворение всей грязи Парижа, вырастает до большого обобщения. Этот путь, мне думается, более верный и более интересный. Овладение их и входит в большой степени в нашу задачу.

Звонок, оповестивший об окончании занятий, давно прозвенел. Уже появился в дверях аудитории ассистент Сергея Михайловича по производству. Он знаками показывает, что Сергея Михайловича ждут на студии.

Пора расставаться.

Но впереди еще много занятий.

На них арест Вотрена будет разработан до мельчайших деталей. Будет точно найдено, как стаскивать парик с Вотрена, как, мизансценируя, развернуть изгнание м-ль Мишоно таким образом, чтоб ее проход оказался раза в три длиннее всего пространства сцены. Сергей Михайлович будет показывать, он будет молниеносно перевоплощаться из м-ль Мишоно в Вотрена, и его довольно плотная фигура будет казаться то огромной и тучной, то тонкой и изящной...

Потом будут ставиться новые эпизоды, разбираться новые произведения.

И всегда Сергей Михайлович будет воспитывать у своих студентов стремление как можно глубже вскрыть мысль автора, будет учить их ставить описанное драматическое событие так, чтобы оно разворачивалось в яркое, образное действие.

II. МИЗАНСЦЕНА

Рассматривая мастерство кинорежиссера как непосредственное продолжение творческой работы, начатой автором сценария, Сергей Михайлович придавал особенное значение умению найти постановочное решение, наиболее точно и ярко выражающее всеми своими сторонами, в том числе и композиционным построением, идейный замысел сценария.

Это требование проходило красной нитью на всех этапах обучения.

Следует сказать, что Сергей Михайлович часто приглашал на свои занятия актеров, художников, музыкантов, искусствоведов и психологов. Он любил, как сам выражался, «читать лекцию в два голоса». Необычайно интересными в этом смысле были совместные лекции Сергея Михайловича с Николаем Михайловичем Тарабукиным по разбору композиционного строения живописных произведений.

Когда же к занятиям привлекались актеры — Н. Черкасов, М. Штраух, Ю. Глизер и другие,— они рассказывали студентам после соответствующего показа итогов своей работы историю поисков типических и индивидуальных черт характеров их героев, анализировали свою работу по созданию композиционной целостности образа из поступков, проявлений этих характеров.

Но, пожалуй, самыми решающими и наиболее интересными были уроки Сергея Михайловича, посвященные вопросам композиции кинофильма.

Выделенный в особый раздел курс композиции фильма начинался с проблем мизансценирования — планировки действия.

Мизансцена, или, как ее обычно называл Сергей Михайлович, мизансцен, занимала главное место в его взглядах на постановочное искусство кинорежиссера.

Это связано с тем, что значение мизансцены в кино огромно. На театре мизансцены, найденные в результате поисков на репетициях, закрепляются в спектакле своеобразным костяком постановки. От спектакля к спектаклю они должны оставаться неизменными и дальше не развиваются. В кино же дробление целостного действия на действия в отдельных кадрах (раскадровка), как и последующее сочетание этих кадров в единый монтажный поток, предопределяется мизансценой, как бы вырастает из нее. Мизансцена в кино является тем «началом», из которого возникают специфические средства кинематографического постановочного выражения. Раскадровка и монтаж определяются не только сценарием, но и мизансценой, то есть тем, как драматическое событие воплощается актерами во времени и в пространстве.

Сергей Михайлович всегда утверждал: драма расчленяется на акты, акт — на сцены или явления, сцена — на мизансцены; в кино же это членение продолжается и дальше: мизансцена разбивается на монтажные узлы, монтажный узел — на отдельные кадры.

Приступая к новому разделу курса кинорежиссуры, Сергей Михайлович никогда не начинал его с лекций. Это были занятия, на которых он сам выполнял постановочные задания. Но выполнял он их так, что все студенты могли не только наблюдать за его работой, но и активно принимать в ней участие. Это было своеобразное «мышление вслух» не только Сергея Михайловича, но и студентов. На этих занятиях возникал тесный творческий контакт педагога и аудитории. Реплики и предложения студентов подхватывались Сергеем Михайловичем, разбирались и органически включались в творческие поиски и решения. И уже по ходу найденных или отвергаемых решений формулировались основные положения и указывались наиболее рациональные методы работы кинорежиссера. Такие занятия воспитывали культуру мысли, возбуждали художественную фантазию и прививали творческие навыки.

Передо мной пожелтевшие листы. Я перечитываю их; шрифт машинки и записи карандашом в некоторых местах стерлись и выцвели. Прошло много лет... Но запомнилось не только содержание уроков Сергея Михайловича. Их атмосфера, характер были настолько яркими, что они и сейчас легко возникают в памяти. И я снова поражаюсь им, как великолепнейшему образцу педагогического мастерства С. М. Эйзенштейна в одной из самых трудных областей обучения и воспитания.

* * *

На очередном занятии начинается новый раздел курса. Как всегда, это одновременно и новая творческая работа, новое задание. Нужно найти кинематографическое решение игрового эпизода. Для этого нужно сначала поставить эпизод на площадке. Лишь потом найденные мизансцены будут переведены в кинематографическое монтажное решение.

Эпизод, над которым предстоит работать, взят из истории освободительного движения на острове Гаити в 1802 году.

Перед тем как дать содержание эпизода, Сергей Михайлович сообщает студентам ряд сведений, которые помогут пониманию эпизода. Он рассказывает о том, что остров Гаити долгое время был французской колонией. Когда разразилась французская буржуазно-демократическая революция конца XVIII века, в колониях Франции, в частности и на Гаити, получили развитие идеи и лозунги этой революции. Гаитяне провозгласили свою национальную независимость и ликвидировали рабство, в котором находилось более девяноста процентов негритянского населения острова. Но отделение колоний противоречило интересам французской буржуазии. Особенно яростно выступили против отделения Гаити владельцы плантаций и сахаропромышленники, которых больше всего пугало уничтожение рабства.

— Когда негритянские делегаты с острова Гаити приехали в Париж,— говорит Сергей Михайлович,— буржуазия и ее агентура распространили слух о том, что эти негры стремятся лишить Францию и ее население сахара и кофе. Эти события описаны в романе

А. Виноградова «Черный консул». Книга и начинается с картины травли негритянских делегатов и негритянского погрома в Париже.

Делегатов убивают, но двум из них удается спастись, пробраться обратно на Гаити и сообщить, что лозунг «Свобода, равенство и братство» — это только красивые слова, а на деле правители Франции против освобождения рабов.

Тогда по Гаити прокатывается волна восстаний.

Одним из депутатов был негр Туссен Лювертюр. Он, а затем два его соратника — Дессалин и Жан Кристоф — возглавляют восстание на острове. Им удается добиться некоторой независимости, но с восшествием на престол Наполеона ликвидируется даже видимость независимости. На Гаити посылается карательная экспедиция. После ряда сражений колонизаторам удается подавить революционное движение островитян. Французское командование завлекает Туссена Лювертюра на свое судно якобы для переговоров и увозит во Францию, где его заточают в тюремном замке. Замок находится высоко в горах на швейцарской границе, у самых ледников. Негр, житель тропиков, конечно, вскоре заболевает туберкулезом и цынгой; там он и умирает.

На острове же после подавления восстания французское командование, жестоко расправившись с одними, решает подкупить других и тем самым привлечь их на свою сторону. Сообщникам и помощникам Туссена Лювертюра — Жану Кристофу и Дессалину — присваивают звания генералов французской регулярной армии. Красивая, блестящая наполеоновская форма, плюмаж на треугольной шляпе и другие побрякушки должны были, по представлению колонизаторов, полностью покорить этих «дикарей-негров».

Однако Дессалин и Жан Кристоф приняли звание и мундиры только по соображениям тактическим; перемирие было им необходимо, но только для того, чтобы подготовить новое восстание. Действительно, восстание 1802 года сбросило иго колонизаторов и сделало Гаити на некоторое время, пока остров не захватили другие колонизаторы, свободным государством. Восстание вспыхнуло в связи с эпизодом, над которым мы и будем работать.

Хотя французское командование и предполагало,

что негров удалось усмирить и подкупить, но оно было недовольно поведением Дессалина. Они узнали, например, что Дессалин дал клятву не смотреть ни одному французу в лицо: генерал французской армии разговаривает с французами и принципиально смотрит мимо них!..

Обнаружив недружелюбие Дессалина и предполагая, что именно он скорее всего может возглавить очередное восстание, французское командование решило ликвидировать Дессалина — убить его или, во всяком случае, арестовать. Было решено пригласить генерала Дессалина на обед к одной духовной особе, там схватить его и увезти во Францию, а может быть, по дороге утопить.

Перед самым обедом Дессалина предупредили об опасности, и он сумел ее избежать. Его побег и стал началом восстания, которое охватило вначале Сан-Доминго — главный город острова, а потом и весь остров Гаити.

Сергей Михайлович зачитывает документальную запись этого события:

«Один французский священник пригласил генерала Дессалина к себе на обед. Якобы несколько французских офицеров, желавших быть ему представленными, искали случая, чтобы встретиться с прославленным генералом. Дессалин был польщен.

Он прибыл в дом священника, где гости уже собрались и был накрыт длинный банкетный стол, покрытый ослепительной белой скатертью и уставленный цветами, хрусталем и высокими канделябрами. Черный генерал должен был быть почетным гостем вечера.

Он стоял, окруженный офицерами. В это время старая служанка негритянка проковыляла к нему, неся сосуд с водой и салфетку. Он начал полоскать пальцы. Офицеры деликатно отошли в сторону. Дессалин заметил, что глаза старухи с лихорадочной напряженностью ловили его взгляд. Дессалин посмотрел на нее. Ее губы и пальцы шевелились; она говорила с Дессалином знаками тайного кода, известного всем черным — будущим повстанцам...

Темные зрачки Дессалина сузились в две яростные точки. Он вытер пальцы о салфетку и отстранил служанку.

Выхватив свою саблю из ножен, Дессалин заревел, как раненый бык, вскочил на банкетный стол и в пять гигантских прыжков достиг его дальнего конца, оставляя за собой нагромождения раздавленного хрусталя и раскиданного столового серебра.

Его лошадь была привязана вблизи самого дома. Одним прыжком он очутился в седле.

Прежде чем изумленные французы могли спохватиться, они увидели Дессалина с высаженной рамой на шее, неистово стегающего своего коня. Он мчался по залитой солнцем дороге, и его ревущий голос доносился до них: «К оружию! К оружию!.. Да здравствует независимость!..» И мгновенно они услыхали, как эхо возгласов ответило черному генералу.

Земледелец ответил с поля. Женщина на пороге разваленной саманной хижины, расположенной высоко на горе, услышала возглас и подхватила его.

Французы побледнели и переглянулись... Отовсюду с нарастающей страстностью неслись возгласы, нарушая напоенную солнцем послеобеденную тишину тропиков. И через два часа двести тысяч голосов слились в один, и весть донеслась до каждого акра населенной земли широко раскинувшейся колонии Сан-Доминго.

Восстание началось.

Старая служанка с кувшином и салфеткой в руках выскользнула незамеченной. Она гордо улыбалась. Это она спасла Сан-Доминго. Был отдан приказ арестовать Жан-Жака Дессалина, а она сумела предупредить его.

Солдаты с саблями наголо в дрожащих руках еще продолжали выходить из засад, разбросанных по окружающим комнатам...».

— Вот это сценарий!.. Здесь есть что ставить!..— раздаются голоса в разных концах аудитории.

— Я опасаюсь,— говорит Сергей Михайлович,— что у вас может возникнуть вопрос: а что делать с теми сценариями и пьесами, в которых нет такого внешнего действия? Скажем, сидят два человека неподвижно и разговаривают между собой. Что здесь можно ставить?.. Да, поставить сцену из такой пьесы, выявить ее действие значительно труднее, но и интереснее. Ибо если в таком разговоре есть большая сила драматического напряжения, есть столкновение страстей, характеров,

то в нем есть и высокая интенсивность действия. Возьмите в этом смысле любую пьесу М. Горького.

Сергей Михайлович объясняет, что выбор такого эпизода, как «Дессалин», продиктован только тем, что в нем ситуация проста и ясна, что в нем много внешнего действия, позволяющего легче освоить те элементы постановочного мастерства, которые в полной мере следует применять и в работе над более сложными и углубленными психологическими заданиями.

— Что в этом эпизоде важно для планирования?.. Мы этот эпизод будем ставить в театральном плане? — слышатся вопросы студентов.

— Имейте в виду,— говорит Сергей Михайлович,— что так называемый театральный план — это довольно условное обозначение. Одним из его главных признаков служит предположение того, что слитная сцена протекает на одном определенном месте. Но тогда «Одесская лестница» или сцена «На юте» в фильме «Броненосец «Потемкин» могут быть зачислены в сугубо театральные сцены, а, скажем, эпизод «Встреча броненосца с эскадрой» отнесен к подлинному кинематографу. Но ведь это совершенно неверно. И в кино могут быть такие эпизоды, которые протекают слитно на одном месте. И если их следует сначала ставить как сцены, то потом они все равно разбиваются на отдельные монтажные узлы, а затем и кадры. Для планировки же действия, говоря иначе — принятия постановочного решения, в нашем эпизоде важно то, что в нем очень отчетливо проявляется конфликт. В первой части эпизода это конфликт одного человека с группой людей. Французы стремятся окружить одного человека, захватить его в свое сжимающееся кольцо так последовательно и настойчиво, что Дессалину остается только один выход — бегство в окно. Эта группа французов действует, конечно, как некое целое. У нас оказывается как бы только два действующих лица: одно — Дессалин, другое — офицеры.

Сергей Михайлович объясняет студентам, что режиссер, начиная постановку, всегда должен внимательно разобраться в группировке действующих лиц. Выразительность мизансцен возникает только тогда, когда они раскрывают стремления действующих лиц в связи с ведущим конфликтом. Поэтому следует находить «общее» в действиях группы. Пример легко взять из фильма

«Броненосец «Потемкин», где по такому принципу можно наметить как бы три действующих лица. Восставший броненосец — одно лицо, одесская толпа, которая стремится к восставшим,— другое, и царская армия — как третье действующее лицо, которое стремится помешать объединению восставших и народа.

— В эпизоде, который мы ставим,— продолжает Сергей Михайлович,— один противник — Дессалин, а вот другой — не одно лицо, а вся группа офицеров. Поэтому эта группа может расходиться, растекаться, распадаться по игровой площадке как угодно, но все время следует помнить, что Дессалин противостоит не отдельным офицерам, а разнообразным действиям единой группы авантюристов. Отношения между группой офицеров и Дессалином напряженные; так, он не смотрит французам в глаза, и эта особенность должна отразиться и на планировке, и на движениях Дессалина, и поворотах головы, и т. д. Но в нашем эпизоде есть фигура, которая в отдельные моменты связывает противников.

— Священник!..— раздается возглас с места.

— Конечно, священник,— подхватывает Сергей Михайлович.— И выступает он в той роли, которую некоторые духовные лица охотно играют. С одной стороны, это добрый пастырь и гостеприимный хозяин, дающий обед, с другой — организатор и оформитель той ловушки, в которую вовлекают Дессалина. Эта двойственность должна найти отражение во всех его действиях, переходах и поступках. И если он по сюжету вовлек Дессалина в этот зал, то он и по мизансценам должен втягивать Дессалина в окружение офицеров, то есть в ловушку.

— А служанка? — спрашивает один из студентов.

— А служанка играет роль, противоположную роли священника,— сразу же отвечает Сергей Михайлович.— Она незаметно для других сообщает Дессалину об опасности, и тогда он переходит к активным действиям: открыто бросает вызов своим преследователям, выскакивает в окно и т. д. Служанка является представителем негритянских масс острова. Если над этим подумать, вспомнить о конце эпизода, то из самого сюжета возникает структура как бы двух окружений. Вначале Дессалина окружают французы, перемычка между ними и Дессалином — священник. Дальше же, когда служанка

связывает народ с Дессалином, французы сами могут оказаться окруженными неграми, всей колонией. При таком решении ощущение обреченности и ловушки — положение, в котором сперва находился Дессалин,— перейдет на кучку колонизаторов, когда они услышат вокруг крики и возгласы, призывающие к восстанию. Так конфликт первой части эпизода — конфликт одного лица с группой офицеров — перерастает в конфликт группы колонизаторов с массой народа. И если мы захотим сделать патетический финал, то можем окончить эпизод массовой сценой окружения этой группы французов восставшим населением острова. В самом эпизоде заложен момент «патетического» построения — ход событий нарастает до какого-то взрыва и после него переходит в противоположный ход, но расширенного диапазона. Тогда кончить эту сцену можно либо на том, как поток восставших негров вливается в зал и окружает французов, либо на мертвой паузе, как в «Ревизоре», то есть на сцене все замерли, а вокруг слышен топот лошадей, крики, выстрелы, возгласы, и сцена тонет во мраке.

Что же касается выбора звания духовного лица для организации ловушки,— продолжает Сергей Михайлович,— то следует оговорить, что Дессалин, как и другие вожди восстания негров, были убежденными атеистами, воспитывались на идеях философии XVIII века, на Вольтере, Руссо и т. д. Обратите внимание на имя Дессалина — Жан-Жак; оно взято у Руссо. Соратник Дессалина, Туссен Лювертюр, был человеком с хорошим философским образованием. И другие вожди восстания были также людьми высокого культурного уровня. Значит, Дессалин принял приглашение священника не по религиозным соображениям; скорее всего это не простой священник, а какой-нибудь викарий, сравнительно значительное лицо по своим связям и положению.

— Как же оправдать то, что Дессалин принимает приглашение на обед?.. И еще приезжает один?..— раздаются вопросы.

— Конечно,— объясняет Сергей Михайлович,— Дессалин с опаской дал согласие на приглашение. Но опаска-опаской, а ощущения прямого риска, подозрения западни у него не было: все-таки он генерал французской армии. За Дессалином послали почетную свиту и пригла-

сили его не как официальное, а как частное, вызывающее интерес лицо. Будь здесь на приеме дамы, его пригласили бы с женой. Но это особая, мужская встреча. Поэтому он приглашен персонально и по этикету не может с собой никого привести. Очевидно, его сопровождает приехавшая за ним почетная свита — этим демонстрируется уважение приглашавших к Дессалину; в то же время с этого и начинается окружение.

— Почему же его сразу не арестовали? — спрашивают студенты.

Сергей Михайлович объясняет, что арестовать Дессалина в его полку, в армии, состоящей в основном из негров, пяти-шести французам никогда не удалось бы. Схватить Дессалина по дороге тоже небезопасно: вокруг негритянское население острова. А в доме священника он изолирован и может, выпив какого-нибудь снадобья, опьянеть...

— Итак, он привезен,— продолжает Сергей Михайлович.— Поскольку Дессалин — почетный гость, он должен приехать последним, тогда, когда уже все собрались. Что касается священника, то очевидно, что во всех случаях, когда будет нужно переводить Дессалина в наиболее невыгодное для него место, для этого мы будем выдвигать именно его. Таким образом, «режиссерские» функции по захвату Дессалина мы возложим в соответствии с сюжетом на священника. С чего же мы начнем нашу работу?.. Что нам нужно наметить, чтобы приступить к разработке мизансцен?

— Окна!.. Двери!.. Стол!..— раздается со всех сторон.

— Вы предлагаете начинать с установления тех элементов среды, обстановки,— говорит Сергей Михайлович,— которые влияют на мизансцены. Что ж, если у нас есть верное ощущение характера игровой сцены, то можно начинать с этого. Но предварительно я все же хочу поделиться с вами соображениями об облике Дессалина. В бытность мою в Америке я хотел поставить фильм об этом восстании на острове Гаити, но сделать это мне категорически запретили: Гаити теперь колония США. В главной роли Дессалина я хотел снять негритянского певца и актера Поля Робсона, с которым я очень подружился.

Сергей Михайлович показывает фотографии Робсона

и сожалеет, что они не могут передать яркий темперамент этого замечательного актера. Он советует студентам представлять себе Дессалина в таком облике, с такой фигурой и таким чудесным лицом. Затем, возвращаясь к предложению студентов начать работу с определения места действия, Сергей Михайлович спрашивает, сколько же следует сделать дверей: одну или больше?..

«Двадцатиголовый режиссер», то есть все студенты, и Сергей Михайлович договариваются, что выразительнее сделать несколько дверей, чтобы заставить Дессалина постепенно убеждаться в том, что опасность реальна. Надо позволить ему несколько раз проверить, можно ли уйти в какую-нибудь из дверей, и только тогда, когда уже выяснится невозможность нормального ухода, сама ситуация безвыходного положения толкнет Дессалина на необходимость спасаться через окно.

В ответ на предложение некоторых студентов сделать несколько окон, Сергей Михайлович объясняет: чтобы сыграть метания Дессалина, достаточно нескольких дверей, поиски выхода еще и на окнах приведут к потере четкости действия, создадут ненужную затяжку, что обусловит спад напряжения. Окно должно быть последней и единственной возможностью для спасения. Поэтому здесь вернее оставить одно окно. И поместить его следует так, чтобы при относительно центральном положении в сознании зрителя не возникало ощущения «зияющего» окна. Кроме того, при помещении окна в центре Дессалину придется делать пробег по столу в направлении, идущем от зрителя в глубину. Это обусловило бы очень короткое расстояние для пробега, какой бы глубокой ни была сцена, да и сам пробег был бы плохо виден. Если же для увеличения длины пробега пустить Дессалина бежать параллельно рампе, то окно в этом случае окажется в боковой стенке, чего тоже делать не следует. Очевидно, что стол должен быть поставлен как-то по диагонали. Ясно, что окно должно быть продолжением стола, который как бы служит местом разбега, своеобразным вторым этажом для движения Дессалина после сложных маневров по его окружению, происходящих внизу, на полу. Окно, помещенное за столом, не будет вначале выделяться и обращать на себя внимание зрителей, а когда Дессалин начнет действо-

вать на столе, то оно окажется и неожиданным и естественным выходом для него.

— А стены? — раздается вопрос.

— Надо сначала решить,— говорит Сергей Михайлович, — как разместить основные элементы обстановки, на которых ведется игра. Ряд соображений продиктовал нам необходимость поместить стол и окно в диагональном положении. А так как окно обычно находится в плоскости стены, то, определив положение окна, мы тем самым намечаем и расположение стен.

Сергей Михайлович рисует на доске предварительную планировку сцены (рис. 1).

— А если сделать комнату круглой?.. Надо подчеркнуть окружение Дессалина! — раздаются голоса.

Сергей Михайлович объясняет, что при круглых стенах охватывающие движения офицеров могут быть отнесены зрителем за счет округлости самого помещения. Если же играть окружение в прямоугольном помещении, то оно будет обусловлено в сознании зрителя содержанием действия, а не формой помещения.

— У меня имеются возражения — заявляет студент З-ян.— У нас получается некая театральная схема. Мне кажется, что на переднем плане, в стене, идущей по диагонали, скажем, справа от зрителей, должно быть окно, а стол — за ним, параллельно стене. При таком положении окна мы сможем видеть лицо Дессалина во все время его пробега по столу. Это будет лучше и для актера. Если же актер побежит к окну в глубину, как это предлагает Сергей Михайлович, то мы будем видеть Дессалина в самый интересный момент только сзади.

— Я полагаю, что обвинение в том, что актер должен будет играть спиной, необоснованно,— возражает Сергей Михайлович.— Ведь Дессалин, по крайней мере до середины стола, должен отходить спиной, чтобы видеть, не ударит ли его кто-нибудь сзади. Только на середине он повернется для пробега. А при предложенном З-яном положении стола и окна актер должен будет сделать невообразимый прыжок с поворотом.

Говоря это, Сергей Михайлович рисует на доске схему, предложенную студентом (рис. 2).

— Можно поместить окно перед столом,— продолжает З-ян.

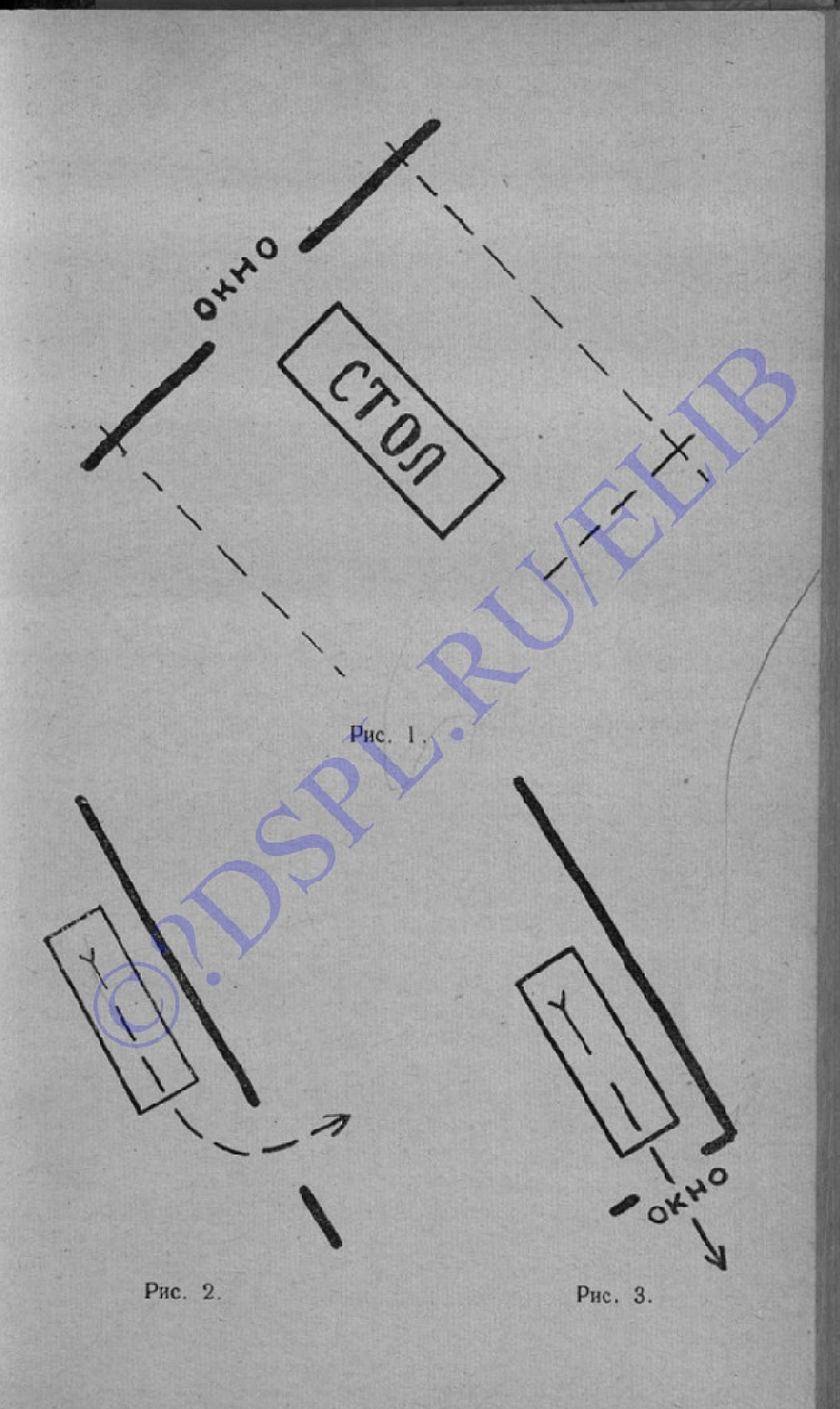


Рис. 1.

Рис. 2.

Рис. 3.

— Иначе говоря, окно в портале? — переспрашивает студента Сергей Михайлович и рисует на доске новую схему (рис. 3).

— Но это будет нецелесообразно! — возражает другой студент.

— Почему нецелесообразно? — удивляется Сергей Михайлович.— Нецелесообразно размещение окна и стола в первом предложении З-яна (рис. 2). Оно обусловит характер прыжка, тогда создастся впечатление, что Дессалин «вильнул хвостом» и «сиганул» в окно. Запомните, если у вас имеется свой постановочный замысел, не идите на сглаживание и компромиссы, а ищите, какими средствами вы можете осуществить свое намерение. Вам важно, чтобы Дессалин двигался на публику, так и действуйте. В желании З-яна сделать весь подъемный кусок пробега Дессалина по столу в движении на зрителя есть совершенно верное стремление. Но примитивнейший способ для этого — заставить Дессалина бежать на зрительный зал. Само же пожелание, чтобы при пробеге в глубину показать зрителю игру, лицо Дессалина, давайте запомним и используем в своей мизансцене. Что же касается прыжка в зрительный зал, то следует разобраться, верно это или нет. Когда человек бежит от вас в глубину, то предполагается, что за окном есть сад, за садом — улица, остров и вся страна. Если же человек выскакивает на реальную публику, то в данном случае это был бы голый аттракцион, так как для такого прыжка нет внутренней мотивировки. В сцене, которая по своему содержанию обращалась бы к зрителю-современнику, возможному соучастнику действия, прыжок в публику, пожалуй, был бы уместен. Для нашего же эпизода он совершенно непригоден. Итак, вернемся к дверям. Как их следует разместить? Какие у вас имеются предложения?..

Предложений много. Сергей Михайлович разбирает их и советует принять те, в которых двери устанавливаются во всех концах игровой площадки. Он напоминает о том, что действие данного эпизода должно быть построено на возможности для Дессалина уйти в несколько дверей и на том, что всюду Дессалина не пропускают.

Намечается расположение трех дверей *А*, *Б* и *В* во всех стенах, кроме той, где окно.

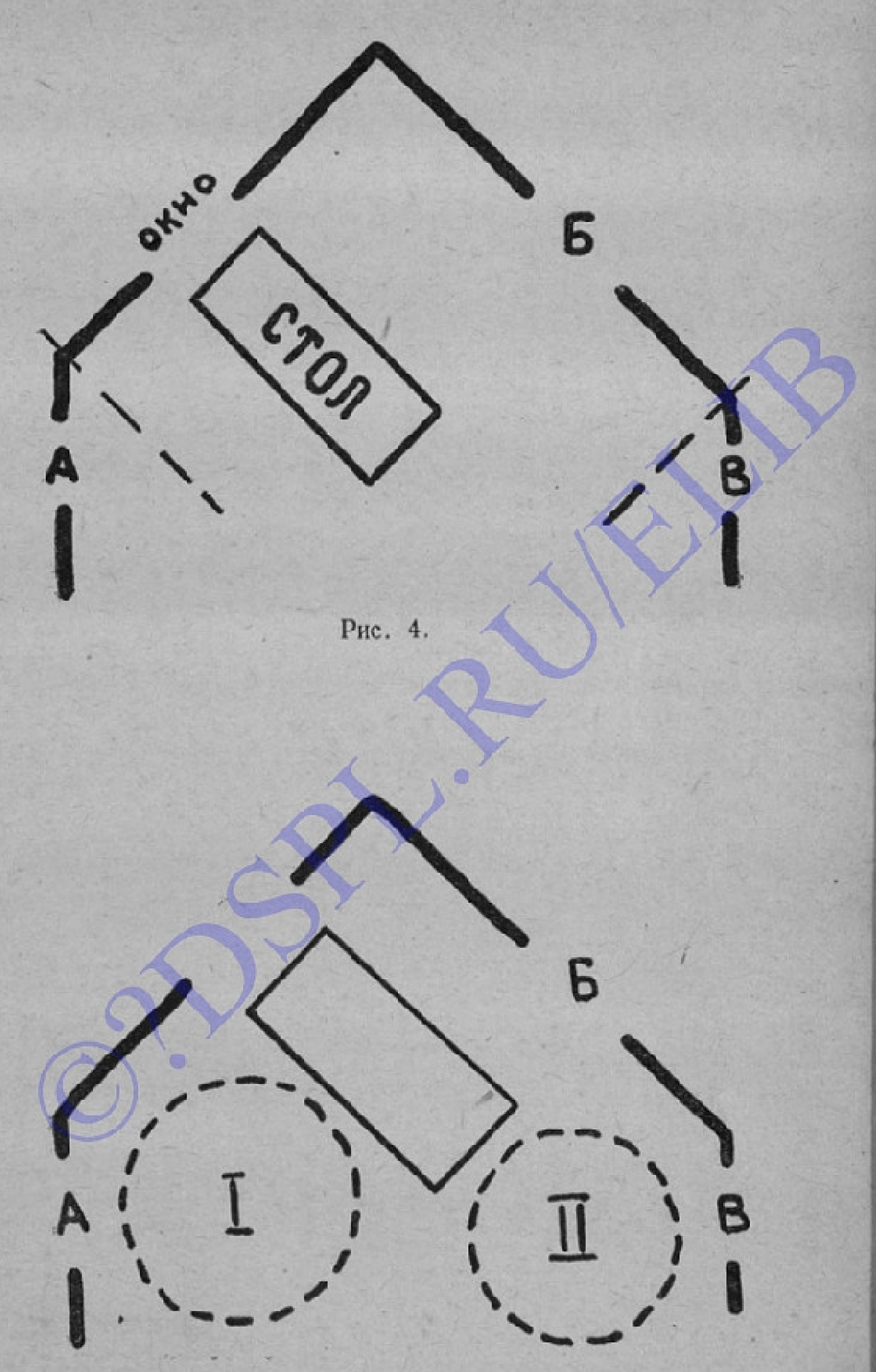


Рис. 4.

Рис. 5.

Для лучшего вúдения действия две передние стены раздвигаются, и тогда игровая площадка принимает следующий вид (рис. 4).

— Закреплять места дверей, стола и окна,— предлагает Сергей Михайлович, — мы не будем, так как пока мы еще не установили, где какая группа действующих лиц должна работать. Например, стол у нас стоит так, что двигаться не очень удобно. Он слишком вылез на передний план. Его следует убрать несколько глубже, чтобы работала авансцена.

Сергей Михайлович рисует на доске (рис. 5).

— При этом сама обстановка нам намечает два четких места действия — I и II,— говорит он уже во время звонка, отряхивая с пальцев мел.

* * *

Проходит несколько дней.

Студенты переходят к разбору и «лепке» действия. Сергей Михайлович напоминает общую сюжетную задачу и спрашивает: на какие куски распадается действие? Каково содержание первого куска?

Возникает живой диалог между педагогом и аудиторией.

С места. Подготовка!

Эйзенштейн. Конкретнее — ожидание Дессалина. Второй кусок — его приход. Третий?..

С места. Предупреждение!.. Приветствие!..

Эйзенштейн. Сначала приветствие, то есть встреча, и только затем предупреждение. Пятый кусок — пробег. Но следует ли этот пробег давать сразу же после предупреждения?

С места. Дать подготовку к пробегу!.. Дать окружение!..

Эйзенштейн. Вернее, сначала проверка Дессалином сообщения о том, что он действительно попал в засаду. Этот кусок даст нам еще одну возможность. Какую?

С места. Перейти к пробегу!

Эйзенштейн. Нет, еще рано. Сначала необходимо показать, как постепенно окружают Дессалина и как это постепенное сжимание, невозможность уйти словно выбрасывают Дессалина на стол. Поэтому пятый

кусок придется разбить на два: проверку и пробег. Причем сама проверка разбивается в свою очередь на два действия: окружение и подготовка к побегу. Но совершаются эти действия не последовательно, а одновременно, параллельно.

Так намечаются следующие куски действия:

1. Ожидание Дессалина.
2. Приход Дессалина.
3. Встреча Дессалина и начало окружения.
4. Предупреждение.
5. Проверка сообщения и одновременно продолжение окружения.
6. Побег.

Все стало ясным, можно было приступить к дальнейшей работе. Но Сергей Михайлович снова возвращается к плану действия. Он спрашивает студентов, стоит ли от встречи непосредственно переходить к предупреждению.

В аудитории тишина. Студенты сосредоточенно думают. Такие паузы напряженного молчания возникают часто. Но сейчас обдумывание затягивается.

— Конечно, нет,— приходит на помощь студентам Сергей Михайлович.— Дессалин еще не знает, что на него готовится покушение. А вот зритель должен быть предупрежден об этом раньше, чем Дессалин. Правда, зритель может предполагать наличие опасности уже из куска ожидания Дессалина. Для этого нам придется и там дать какое-то ощущение заговора. Но это ощущение опасности должно быть вызвано еще раз тогда, когда Дессалин уже пришел; вернее, оно должно перерасти у зрителя в чувство тревоги. Стало быть, между встречей и предупреждением нужно вставить такой кусок, который дал бы ощущение нарастания опасности, то есть повторить внутреннее содержание первого куска с большей интенсивностью. На такое двойное построение вы обратите внимание. Создание подобной драматической композиции, имеющей особо важное значение для кинокартины, происходит на основе творческого приема, который я для себя назвал двойным ударом. Так, в «Потемкине» толпа, скатывающаяся по лестнице, завершается коляской с ребенком. Эта коляска собирает, как в фокусе, все действие и повторяет его. Но повторяет не механически, а в разных степенях

интенсивности: один раз развернуто — вся толпа во многих индивидуальностях, а потом свернуто — одна коляска. Таким образом, основная тема не только повторяется, но и развивается с разной степенью напряженности.

На основе конкретного материала Сергей Михайлович объясняет студентам, что драматургическое построение фильма должно предусмотреть смену напряжения и передышек, повышений и спадов интенсивности действия, иметь некоторую ступенчатость построения. Удар — напряжение, затем передышка, второй удар — опять какое-то снижение, и снова взлет. Наиболее верное решение при этом возникает, однако, только тогда, когда эти передышки даются не просто как дополнительный ассортимент для разрядки зрителя, не как самостоятельные моменты спада напряжения, а как своя линия действия, противоположного по отношению к основному. Поэтому если принимается решение закончить эпизод взрывом восстания, то после шестого куска — побега и прыжка в окно — следует сделать какую-то почти мертвую паузу.

— Получив сценарное задание,— говорит Сергей Михайлович,— вы всегда должны сначала спланировать себе общую композицию события, четко определить линию развития действия. Вместе с этим следует примерно прикинуть, где и на какой площади — зоне действия — играется каждый кусок. Разделение между сюжетными кусками должно быть дано и пространственно: каждый кусок действия должен иметь свое определенное место, на котором он будет развиваться. Такую раскладку действия с учетом развития отдельных тем и их поворотов в разной степени интенсивности на соответствующем пространстве — зонах действия — мы назовем драматургической планировкой действия.

Сергей Михайлович анализирует вместе со всеми студентами возможности закрепления кусков действия за определенными местами. Принятая декорация и место стола обусловливают две основные зоны действия: I и II. Между ними, почти на авансцене, образуется небольшая площадка — зона действия III. А после прыжка на стол будет работать почти вся сцена — зона действия IV (рис. 6).

Выдвигаются соображения, что Дессалина следует

«сжимать» на площади в пределах зоны II, так как из нее совершенно естественно и удобно вскочить на стол. Если же играть основное «зажатие» в зоне I, то путь Дессалина на стол — при намерении в последующем использовать всю длину стола — будет дан с некоторым изломом.

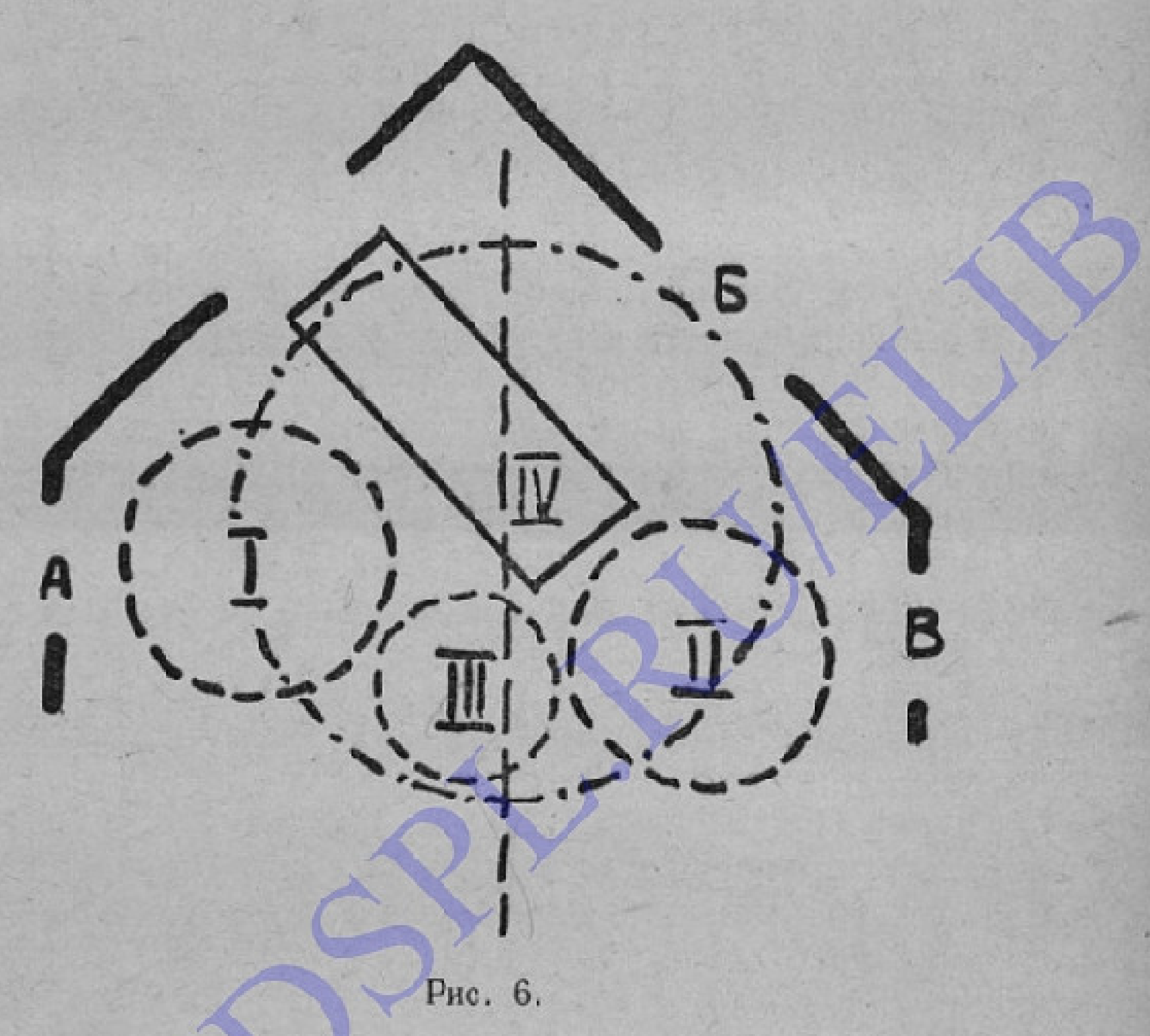


Рис. 6.

— Не прямой выстрел, а что-то вроде рикошета, — доносится возглас из аудитории.

В ответ на эту реплику Сергей Михайлович рассказывает, как в одном старом комическом фильме американский актер Фатти со своей девушкой бегут от преследующих их двух бандитов и прячутся в каком-то домике. Там Фатти находит охотничье ружье и решает подстрелить сначала одного, а затем и другого бандита. Фатти выглядывает, но обнаруживает, что бандиты стоят не друг за другом, а по обе стороны дверей. Тогда он разгибает стволы ружья — нашел он двустволку — и одновременным выстрелом-дуплетом укладывает обоих бандитов сразу.

— Для нашего эпизода,— говорит Сергей Михайлович,— вряд ли нужен выстрел такого толка. Поэтому лучше установить место для окружения в зоне II. А начальную часть действия — сговор французов, их предварительную группировку — естественно определить в зону действия I. И если в этой зоне у нас будет дан вначале заговор против Дессалина, то эта же зона должна сохранить функции, связанные с заговором и дальше. Так, если понадобятся какие-нибудь разъяснительные действия, подчеркивающие заговор, то их следует развивать в зоне I.

Но кусок, в котором Дессалин получает известие от старухи, уже не следует играть в зоне заговора. Его резонно вынести и из сферы окружения — зоны II,— так как драматическое задание требует как бы вытянуть Дессалина этим сообщением из окружения. Это очень важная часть действия. Вы помните, у нас есть ремарка в тексте, что офицеры отходят во время мытья пальцев, то есть указывается на выделение Дессалина из группы офицеров. А если еще учесть важность этого куска действия, то его следует играть в пределах занимающей центральное место зоны III (рис. 6). В куске проверки Дессалин, конечно, не будет подходить к дверям, открывать их и обнаруживать за ними засаду. Он будет только совершать попытки двинуться в какомнибудь направлении, и в ответ на эти его движения ближе к той или иной двери на его пути будет происходить какая-то перегруппировка французов. Дессалин двинется в другом направлении — опять перегруппировка. Дессалину не нужно подходить к дверям еще и потому, что он, конечно, не захочет раскрывать свои намерения проверить наличие засады. Дессалин может производить свои передвижения под предлогом желания поговорить с тем или другим офицером. Этой тенденции будет достаточно для всех движений в сцене проверки.

Какие же куски эпизода должны будут разыгрываться в центре сценической площадки?

— Момент побега! — раздается с места.

— Начало побега,— уточняет Сергей Михайлович.— Ибо мы поставили перед Дессалином задачу не только убежать; мы заставим его здесь бросить вызов притеснителям, обличить их. По-видимому, этот момент сле-

дует тоже дать где-то в центре, но уже на другой, более высокой площадке действия, то есть на столе, в центре зоны действия IV (рис. 6). Теперь у нас возникла некоторая отчетливость в размещении зон действия. Все темы распределились по определенным местам, закрепились за ними. Наконец мы находимся почти в таком положении, когда можно начинать намечать мизансцены. Но до этого нам нужно остановиться на таком важном моменте, как определение выходов — явлений действующих лиц. Откуда войдет Дессалин? Откуда — служанка?.. Начнем с Дессалина. У нас есть входы А, Б и В. Как вы думаете, откуда следует его выпускать?..

— Из А!.. Из Б!.. Из В!.. раздается с мест.

Сергей Михайлович разбирает предложения студентов. Те, кто предлагал вход В, мотивируют свое решение тем, что заговорщики — встречающая группа — находятся в зоне действия I. Дессалин же должен появиться с другой, противоположной стороны.

— И это будет самым неудачным решением,— возражает Сергей Михайлович.— Вы хотите, чтобы Дессалин и офицеры шли к встрече с разных концов сцены. Верно. Но для этого, как ни странно, окажется более выгодным дать вход Дессалина с той же стороны, где находятся заговорщики. Дать появление Дессалина из входа А. Вся же группа офицеров в зоне I перед выходом Дессалина должна отхлынуть к зоне II, освободить место и тем самым обеспечить возможность значительнее подать его приход. Если Дессалин войдет через дверь В, в то время как основная группа людей расположена в зоне I, то между ними будет большое пространство, которое вы и хотели получить. Но как оно дается?.. Статически! Оно уже наличествует на сцене, режиссер его не преподносит зрителю. Если же Дессалин идет по месту, которое раньше было заполнено людьми, и эти люди специально для его прихода мотивированно переводятся, то мы подаем сначала место, а затем выпускаем на него и человека... Теперь следует оговорить подробной, как подать выход Дессалина. Тем более что этот выход является моментом, чрезвычайно действенным и важным.

— Входит кто-нибудь из французов и докладывает: «Генерал Дессалин!» — предлагают студенты.

— Очень хорошо! — соглашается Сергей Михайлович.— Традиционный вестник тут будет очень полезен.

— Можно сделать и так, — говорит один из студентов,— что в самом начале, когда открывается занавес, мимо задней двери проходят солдаты.

— Нет,— возражает Сергей Михайлович.— Показывать в самом начале, что окружение подкреплено солдатами, не следует. В тексте ведь не случайно сказано, что солдаты начинают появляться только в конце. И нам нужно раскрыть всю организацию заговора тоже в конце, только тогда дать зрителю последний удар «эмоциональной шпоры». Человек спасся, все в порядке, и тут лишь становится ясным, какая же была опасность, какой был риск. При таком решении зритель еще раз переживет ощущение всего, что готовилось Дессалину. Что же касается «вестника», то я думаю, что его сообщение должно быть по своему характеру скорее неофициальным, чем официальным докладом. Это информатор, который поставлен заговорщиками снаружи для подачи сигнала. Но как, по-вашему, должен ли сразу, в самом начале возникнуть разговор о намерении схватить Дессалина?..

— Должен!.. Нет, не должен!.. раздаются возгласы.

— Тут нужно одновременно и высказывать это намерение и не произносить о нем ни слова. Для этого пусть офицеры после короткого сообщения информатора о чем-то шепчутся. Зритель еще не знает о чем. Но это бормотание создаст ощущение тревоги, чего-то неладного. Потом, уже после прихода Дессалина, нужно сделать, как мы договорились, более ясные намеки на заговор, но опять до конца не договаривать и лишь в сообщении служанки негритянки сказать все — «черным по белому». Таким образом, в первый раз мы дадим почти пантомиму, во второй — отрывистые реплики, еще более наращивающие тревогу, и, наконец, в третий раз — явное сообщение старухи. Тут мы получаем очень эффектный переход из решения в решение.

Каким же должно быть сообщение служанки? Если в первом случае мы даем неотчетливую пантомиму тревоги, затем, во втором сочленении, сказанные, но недосказанные угрозы, то старухе...

— ...Следует подробно сказать все словами! — заканчивает кто-то из студентов.

— И это было бы самым неинтересным,— смеясь, говорит Сергей Михайлович.— Ибо если бы мы пошли по схеме: пантомима — отрывистые высказывания — членораздельная речь,— то эта речь прозвучала бы очень сухо. Предложение М-ла идет от чистой логики. А нам лучше нарушить инерцию последовательности средств выражения. Поэтому лучше дать сообщение старухи не словом, а мимикой. Ведь главным будет не то, как она излагает свое сообщение знаками тайного кода, неизвестного, надо полагать, ни зрителю, ни постановщику, а ее мимическая игра и то, как Дессалин читает этот код.

Итак, все предварительные соображения высказаны. Начинается установление выходов и мизансцен.

Все студенты оживленно предлагают свои решения, подхватывают одни и отвергают другие.

Сергей Михайлович молча вглядывается в говорящих. Движением руки он предоставляет слово то одному, то другому студенту.

— Надо выпустить информатора из входа А...

— Нельзя. Он наткнется на офицеров в зоне I...

— Пустить информатора через двери В...

— Нет, его следует пустить по той же дороге, по которой потом пройдет Дессалин...

— Перевести офицеров в зону III...

— Неверно!.. Не годится!..— раздается уже хор голосов.

Сергей Михайлович поднимает руку. Воцаряется тишина.

— Конечно, не годится,— говорит он.— Уже не говоря о том, что этим мы займем необходимую нам потом зону действия III, информатор после перехода группы должен будет стать спиной, в лучшем случае в профиль к публике или съемочному аппарату. Выгодно ли это? Не лучше ли, чтобы он подошел к группе офицеров, находящихся в зоне I, со стороны стола?..

— Лучше!.. Но как это сделать?.. Как ему туда пройти? — волнуются студенты.

— Да,— как бы продолжает их сомнения Сергей Михайлович,— если информатор появляется из двери А, то он должен либо пройти сквозь группу офицеров, что явно плохо, либо обогнуть группу, что также плохо, так как обход получается неестественным (рис. 7).

— Само положение информатора у стола хорошее, такое, какое нам нужно; возможен и подход из глубины на передний план, а вот выход нелепый, — соображает вслух студент К-ников.

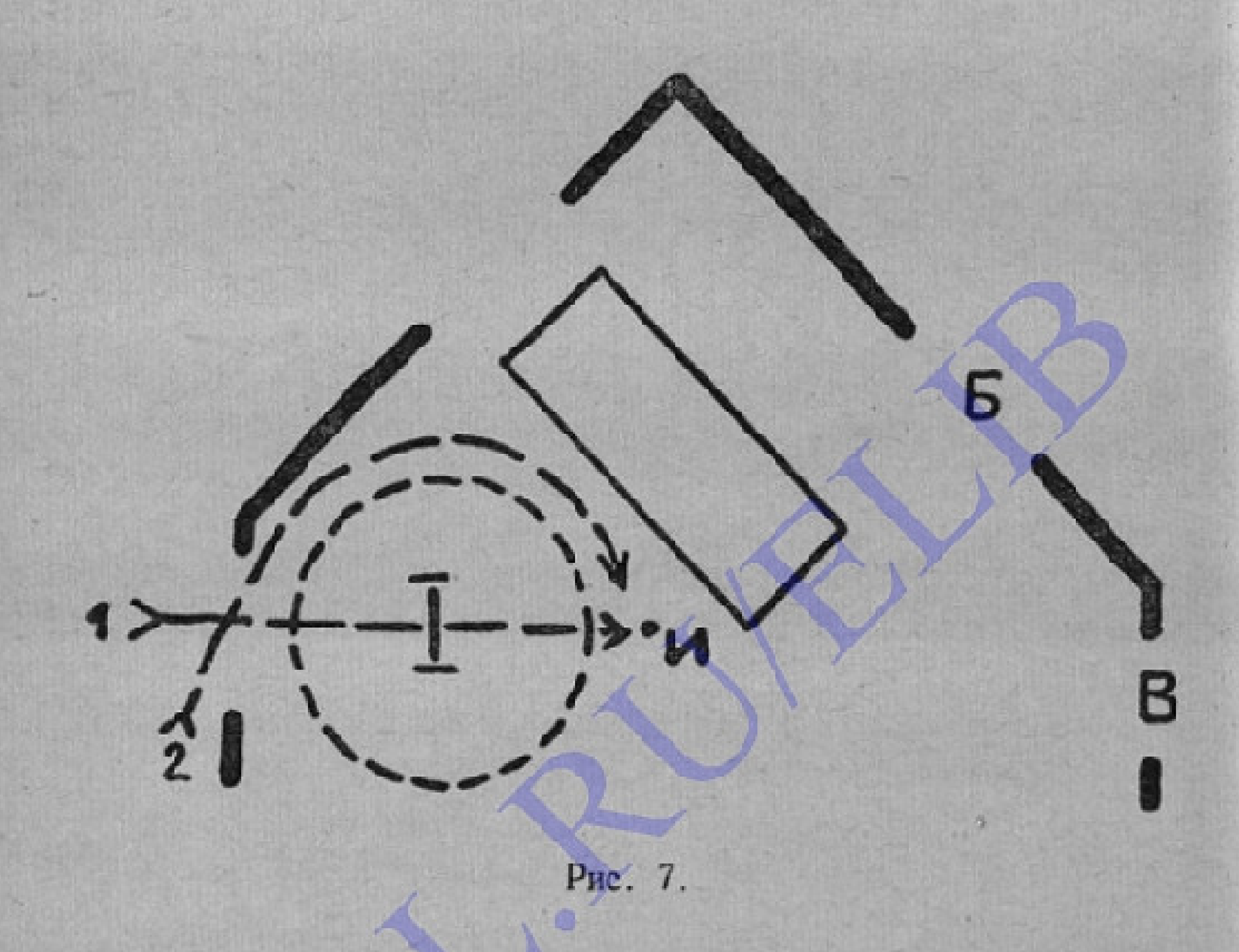


Рис. 7.

— А раз положение хорошее,— говорит Сергей Михайлович,— то стоит подумать над тем, как сделать появление информатора в этом месте возможным и естественным.

— Поместить дверь А в той стене, где окно,— предлагают студенты.

— Менять место входа да еще делать его рядом с окном не стоит,— отвечает Сергей Михайлович.— Давайте лучше изменим характер входа А: вместо двери дадим площадку галлереи, небольшую площадку, и пустим с нее лесенку вдоль стены с окном (рис. 8).

Вход в этот зал,— продолжает Сергей Михайлович, показывая на рисунок планировки,— находится выше уровня пола, и от него идет спуск со ступеньками. В архитектурных конструкциях XVIII века это вполне допустимая вещь. Представьте себе, что все комнаты имеют потолки на одном уровне, а банкетный зал хотят сде-

лать выше. Построить в доме одно помещение выше всех других трудно: крыша получится довольно причудливой. Тогда поступают наоборот — опускают ниже пол. Обычно такой зал находится в конце анфилады комнат. Поэтому, очевидно, в левой части здания, за входом А, находится парадная половина дома, а в правой, за входами Б и В,— всякие служебные помещения.

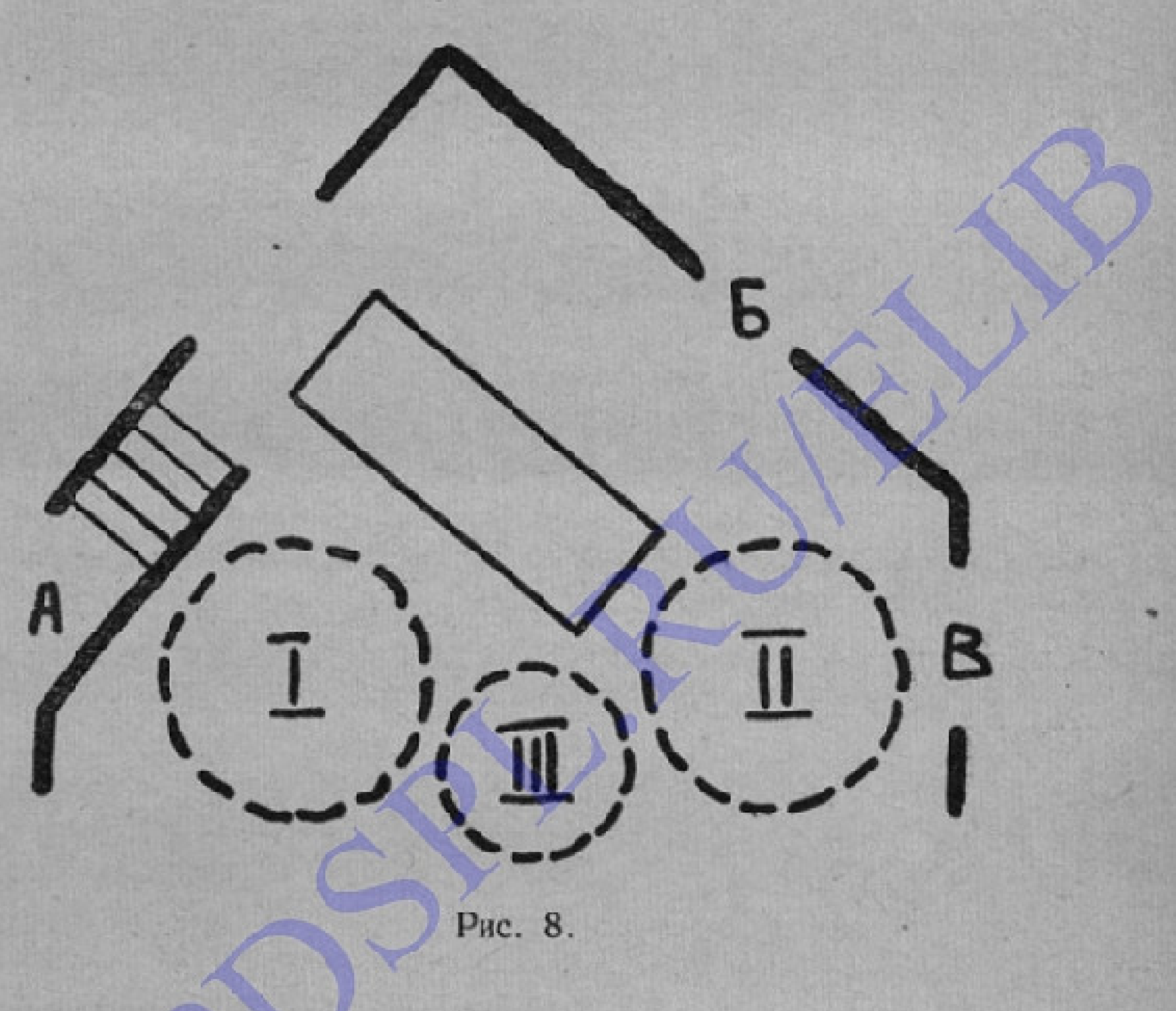


Рис. 8.

Как видите, режиссер должен обладать запасом зрительного материала и в отношении архитектурных форм. Когда у вас появляется затруднение, в вашем сознании должен моментально возникнуть приток подсобного материала. Рыться в справочниках по каждому поводу невозможно: поводов всегда очень много. Такие сведения должны быть в памяти режиссера.

Ранее я подчеркнул, что декорация у нас приблизительная и что по мере того, как будет возникать конкретная потребность, мы можем вламываться в стены, выгибать и загибать их. Поэтому когда вы начинаете планировку, то не устанавливайте заранее незыблемых

стен и закрепленной на месте мебели. Нужно представить себе только общие контуры помещения и по ходу работы уже достраивать их. Этот процесс создания места и среды действия должен быть двусторонним: тем, что вы принципиально закрепляете в конфигурацию декорации, в известной мере определяется действие и его композиция, но само действие в свою очередь определяет форму декораций и в некоторых случаях сильно видоизменяет их первоначальный облик. Разумеется, все попытки изменить место действия следует делать до постройки декораций, в период работы с макетом. Обдумывайте макет и его возможности как можно больше; на этом этапе вы еще можете выходить за рамки предварительных намерений. Ведь может случиться так, что вы задумаете свою планировку в одной обстановке, в одном павильоне, а когда дойдете до полного разворота действия, окажется, что нужна другая декорация. Меняйте декорацию; на столе, на бумаге, на макете вы можете делать все, что угодно, до тех пор, пока не найдете удовлетворяющего решения. В построенной же декорации вам это сделать не дадут, и правильно, что не дадут.

Сергей Михайлович возвращается к рисунку на доске (рис. 8).

— Эта лесенка и измененное направление входа А,— говорит он,— позволит Дессалину войти спиной к зрителям, затем он будет двигаться трехчетвертным поворотом на зрителя. Такой проход значительно лучше простого фронтального выхода.

Учтите, что благодаря установке лестницы зона действия I несколько уменьшится, сожмется.

— Но ведь группа офицеров отойдет из зоны I и уступит место Дессалину,— говорит один из студентов.

— Она не уступает место,— уточняет Сергей Михайлович,— а отходит после выхода информатора для того, чтобы встретить Дессалина, который и пойдет к группе французов, находящихся в зоне II. Здесь произойдет предварительная встреча и первое предварительное окружение под маской светского разговора. А когда появится служанка, Дессалин из зоны II пойдет мыть руки в зону III.

— А не помешает ли нам лестница потом? — спрашивает один из студентов.

— Чем? — удивляется вопросу Сергей Михайлович.— У основания лестницы мы оставим свиту Дессалина и разместим ее живописной группой. В момент же, когда у него появится намерение проверить и этот выход, свита может взяться за сабли и из декоративной превратиться в действующую. Ясно, что у Дессалина последней надеждой уйти будет как раз выход А: этим путем он пришел и знает, куда он ведет.

Сергей Михайлович объясняет, что группа у лестницы даст и некоторую композиционную уравновешенность сцены после того, как офицеры перейдут в зону II. Кроме того, он советует в начальный момент, когда основная группа находится в зоне I, разместить несколько офицеров у входа Б.

— Офицеры у входа Б не нужны, лучше иметь с самого начала беспокойную и неуравновешенную обстановку,— предлагает студент Б-лов.

— Не нужно нарушать пределы «художественного беспокойства» простым беспорядком,— возражает Сергей Михайлович.— Беспорядок на сцене не есть беспорядок отношений, заданных сценарием. У нас и так есть большая и малая группы, стол стоит косо... По-видимому, все согласятся,— продолжает он,— что служанку следует выпускать из входа Б, так как мы имеем возможность сделать ее проход отсюда достаточно заметным, если пустить ее перед группой офицеров, и достаточно незаметным, если ей обойти группу сзади. Но какое же помещение следует предполагать за входом Б?.. Каким должен быть вход?.. Маленькая дверь или какое-то продолжение комнаты?... А может быть, там, за входом Б, следует сделать нечто вроде веранды с окнами, выходящими в сад; в одном конце этой веранды-галлереи, в правой ее стороне, могут быть служебные помещения. Каким же должен быть этот вход? Если мы поставим довольно широкий портал, за которым видны окна в сад, то намерение Дессалина спастись в этом направлении будет вполне обосновано. Если же здесь будет маленькая дверь, то Дессалин должен будет меньше всего стремиться к этому выходу, так как он не знает, какое помещение находится за дверью. Эта веранда и широкая арка будут хороши и для конца. Когда появятся восставшие, то через этот портал можно будет пропустить их лавину, которая заполнит всю сцену.

Приближается конец занятий. Фиксируются найденные решения. Группа французов вначале располагается в зоне I вокруг священника, которого решено на плане обозначать крестом. Затем появляется информатор, который идет по лестнице и направляется к столу, на место, обозначенное буквой И (рис. 9).

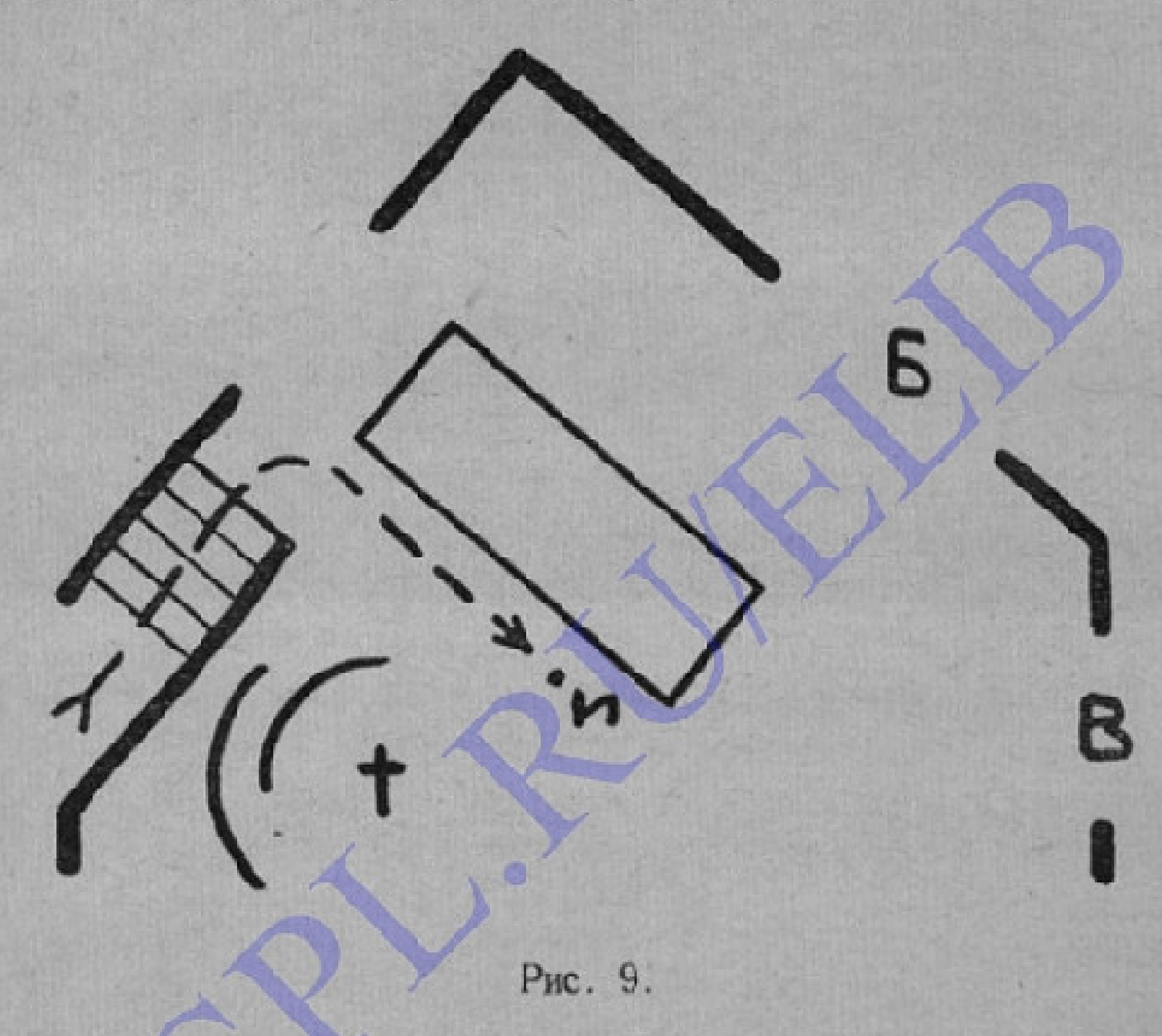


Рис. 9.

— Помещение информатора около центра сцены вполне обосновано — его сообщение связано с центральной темой. Дессалин прибыл,— заканчивает занятия Сергей Михайлович.

* * *

Обычно уроки Сергея Михайловича начинались с беседы на какую-нибудь злободневную тему.

Но в следующий раз, войдя в аудиторию и поздоровавшись со студентами, он сразу же задает вопрос:

— Что же следует сказать о группе французов, которые окружают священника?..

Аудитория немедленно включается в работу.

Принимается решение сначала поставить группу французов вокруг священника полукругом. Когда же

подойдет информатор, она несколько переместится: так, чтобы священник был виден и «вестнику» и зрителям.

— Условимся о действии отдельных офицеров внутри общей группы,— говорит Сергей Михайлович.— Оно происходит по тем общим законам, по каким совершается все на белом свете. С одной стороны, группа — единое целое, с другой — совокупность отдельных индивидуальностей. Соблюдение этих двух тенденций обеспечит выразительность в ее действиях. С одной стороны, группа должна сохранять свое общее построение. Каждый, кто в нее входит, вторит общему движению. С другой стороны, каждый исполнитель играет внутри группы свою роль. Какие возможны крайности?.. Когда общее берет верх, вся группа действует нераздельно, работает на одинаковых движениях, почти марширует. Когда же берут верх частные тенденции, каждый человек начинает действовать за себя и происходит полный распад, растекание группы. Ясно, что то или иное решение определяется сценарным сюжетным заданием. В мизансцене этого куска действия мы сначала наметим общее, пусть несколько схематичное движение всей группы (рис. 10) с тем чтобы на основе общего перемещения перейти к перемещению отдельных людей. Так, если

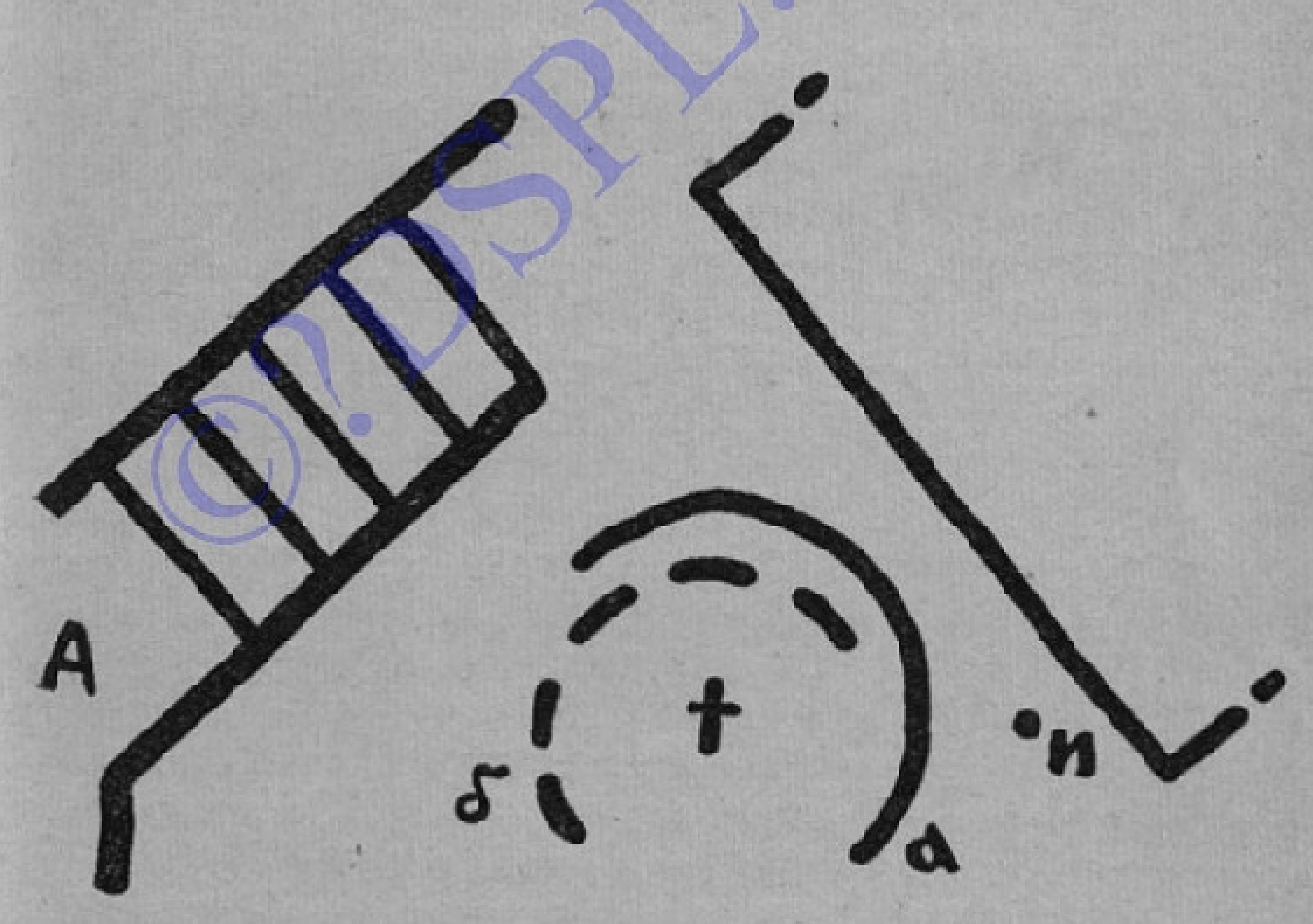


Рис. 10

группа офицеров вокруг священника должна перестроиться из положения «а» в положение «б», то это не значит, что все пойдут хороводом, хотя перестройка должна сохранить общее единство действия. Один человек сделает два шага, двое пройдут профилем, третий — фасом; кто-то отстанет, кто-то пройдет с еще большим опозданием, и все с разной игрой. И вот тогда, когда Дессалин двинется к выходу А, все три офицера, перерезывающие ему дорогу, могут действовать как один, по-жандармски встать цепью. Как видите, когда содержание действия группы едино, то и работа группы или массовки едина, когда же группа — не единое, а только общее, то все действуют внутри группы или массовки по-разному, хотя и сохраняют контуры единого действия.

Сергей Михайлович приводит пример работы с массовкой по фильму «Броненосец «Потемкин». Одесская лестница. Первый выстрел — общая паника, вся массовка бежит лавиной, все бегут вместе, только с разной быстротой, в зависимости от длины ног. Потом, когда первый толчок уже дан, происходит разбивка на отдельные моменты — составные части этого целого: мать с ребенком, мать с коляской, старики и старухи и т. д., — все они играют отдельно. Композиционный замысел постановки и монтажа этой сцены заключается именно в том, что, несмотря на «растекание» толпы и показ отдельных людей, в ней сохраняется ощущение единого большого потока.

— Еще одно замечание, — говорит Сергей Михайлович. — О времени в жизни и о времени в искусстве. Представьте себе, сколько людей должно было остаться на лестнице после первого залпа солдат? Залп — и нет никого. 3 июля 1917 года во время исторической демонстрации я был на Садовой в Петрограде. Шло много людей, улица была полна; вдруг раздалась стрельба — и сразу все опустело. Так, очевидно, было и на лестнице в Одессе. А сколько времени занимает эта сцена в фильме?.. Почти шесть минут. В кино это колоссальное время. Но ощущения, что поток людей катится не все время, а с перерывами или что действие остановилось, у зрителя не возникает. Отдельные эпизоды так вмонтированы в общий поток бегущих, что впечатление общего действия от этого усиливается. Это достигается соблюдением темпо-

вого и ритмического ускорения и тем, что каждый эпизод «вшит» общими планами в общее действие. И в простейшем передвижении на сцене и в такой сложной массовке, как на лестнице в «Потемкине», закономерность построения одна и та же.

— А как мы покажем, что священник — хозяин дома, ведь он обезличенно переходит из зоны I в зону II вместе со всей группой офицеров? — задает вопрос кто-то из студентов.

— Это мы покажем его дальнейшим поведением,— объясняет Сергей Михайлович.— Священник переходит из зоны I в зону II внутри всей группы офицеров, а затем выходит из нее, чтобы пойти навстречу Дессалину. Этим подходом мы и подчеркнем роль священника как значительной фигуры в заговоре против Дессалина. Если бы мы захотели выделить священника сильнее, например эффектным выходом в начале эпизода, то получилось бы преувеличение его действительной роли в заговоре. Он мог бы восприниматься как глава заговора, а это не так. Священник — центр заговора, но не глава его. Поэтому выделять его вначале приходом, мизансценой не следует. Поскольку же он и одет иначе, то среди всех военных он будет вполне заметен... Итак, из входа А появляется информатор, по должности, вероятно, какой-нибудь адъютант. Он сообщает о приходе Дессалина. Что делает он дальше?.. Пойдет ли он вместе со всеми офицерами в зону II?..

— Он пойдет навстречу!.. — предлагают с мест студенты.

— Конечно,— говорит Сергей Михайлович.— Он пойдет навстречу Дессалину и остановится в подобострастной позе где-то у окна.

— Но как он будет докладывать?.. Сразу: «Генерал Дессалин!» — или сначала что-то тихо сообщит, а потом уже доложит? — спрашивают студенты.

— Его сообщение, как мы уже говорили, неофициального порядка. Официальное тоже нужно. Но можно ли то и другое поручить одному лицу, зависит от той роли, которую играет входящий. В нашей трактовке у него функции самого подлого характера. Поэтому он приходит, доносит и бежит навстречу Дессалину. А торжественное сообщение о прибытии гостя должен сделать другой офицер.

— Двойным ударом! — подсказывает один из студентов.

— Да,— подхватывает замечание студента Сергей Михайлович.— Двойная подача выхода — это как бы двойной удар. Раз — прошептал что-то шпик наружного наблюдения и отбежал, два — кто-то громко доложил: «Генерал Дессалин!» — и три — входит Дессалин. Получается достаточно торжественно, и в то же время создается нужный характер двойственности, который должен чувствоваться в этой встрече.

Теперь студенты вместе с Сергеем Михайловичем намечают мизансцену, в которой Дессалин, появившийся после сообщения о его прибытии, доходит примерно до центра сценической площадки, куда навстречу ему выходит священник.

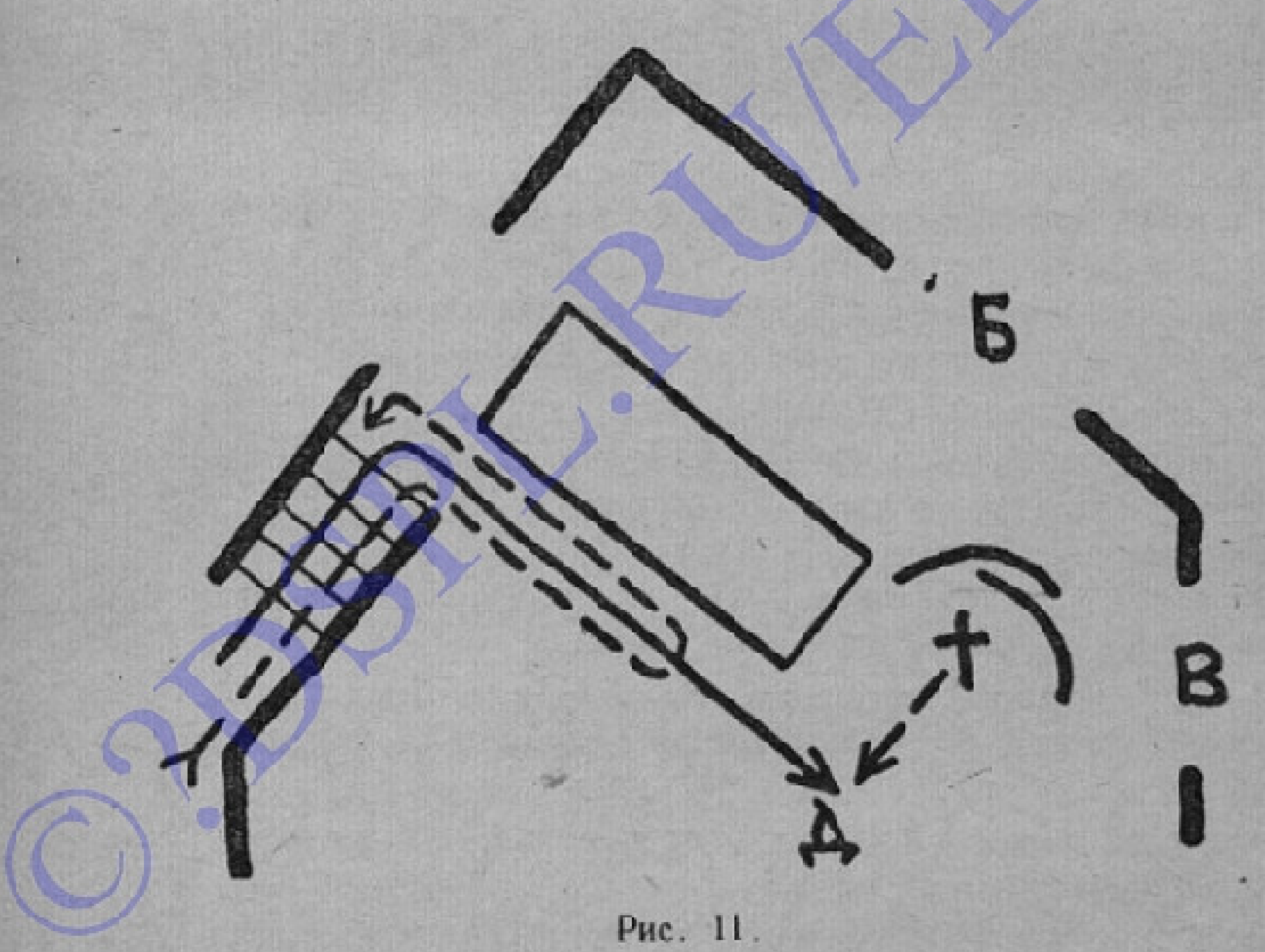


Рис. 11.

Сергей Михайлович рисует на доске мизансцену (рис. 11), обозначая положение Дессалина на рисунке буквой Д, и объясняет:

— Остановка Дессалина на этом месте и пауза, которая, естественно, должна возникнуть, подчеркивают противопоставление действующих лиц. Офицеры как бы

застыли. Мотивировкой для этого будет обязанность показать свое уважение к Дессалину.

Они не имеют права пойти первыми навстречу старшему по званию. На параде никто не бежит навстречу генералу, а когда он подходит и останавливается, то кто-то выходит и рапортует. А так как и в этом куске имеется атмосфера парада, хоть и ложного, то такое решение будет верным.

— Но мы должны получить ощущение не приветствия, а первого нападения на Дессалина,— раздается замечание с места.

— И то и другое,— объясняет Сергей Михайлович.— Сначала парад, а затем выйдет священник, подойдет, благословит Дессалина, подаст ему руку для поцелуя и обнимет его. Это объятие будет уже неким предвестником последующего окружения. Кстати, объятия — типичнейший способ приветствия в Латинской Америке.

— Но Дессалин атеист! — возражает один из студентов.

— Наш священник тоже не может быть назван истинным христианином,— немедленно отвечает Сергей Михайлович.— Совершается ритуал. Дессалин — генерал католической Франции, он должен сохранять внешние приличия. А его истинное отношение к благословению и прочим манипуляциям священника мы дадим игрой, тем, как принимает все это Дессалин.

После того как священник предательски поцелует Дессалина, обнимет его, он введет Дессалина внутрь группы офицеров. По содержанию истинного сюжета священник вводит Дессалина в окружение, а по линии внешнего сюжета он подводит Дессалина к представляемым ему офицерам. Что произойдет дальше?..

— Подойдет свита и информатор... Они замкнут кольцо вокруг Дессалина,— предлагают студенты.

— Кольца давать еще не следует, но показать закрывание тыла уже имеет смысл,— уточняет Сергей Михайлович.— Эту функцию можно передать свите. Мы раньше говорили о том, что свита должна будет работать и как конвой. Часть ее идет перед Дессалином, а часть — сзади. Если свита будет дана нами в количестве шести человек, то задние три останутся на последних ступеньках лестницы, а передние, сделав несколько шагов, постепенно подойдут друг к другу и станут во фронт,

как бы оказывая Дессалину положенную почесть; пропустят его мимо себя и уже затем, когда он пройдет, проследуют за ним и как бы замкнут шествие и самого Дессалина. Нам нужно дать вход Дессалина как бы распахнутым, а выход закрыть, то есть, если применить аналогию, сделать своеобразную стрелу с зубцами: вперед — сколько угодно, а вытащить нельзя — зубцы не дают. Первая тройка свиты, пропустив Дессалина и став за ним, создаст первый барьер, первую линию зубцов, а оставшаяся на лестнице тройка — вторую линию.

Один из студентов выражает опасение, что три человека, идущие впереди, закроют вход Дессалина. Сергей Михайлович объясняет, что этого не случится. Они, сойдя с лестницы, немедленно отойдут в сторону. Здесь, как и во многих других случаях, остановка передних, а затем проход мимо них задних дадут наибольшее подчеркивание движения.

Этим замечанием Сергей Михайлович обращает внимание студентов на высшую степень важности данного принципа для кинематографических мизансцен, так как возможности движения в кино ограничиваются рамкой кадра, его обрезом. Указанный прием позволяет значительно усилить ощущение от перемещения людей внутри кадра.

Уточнив выход и действие свиты, Сергей Михайлович продолжает разработку действий группы офицеров.

— Нам нужно создать ощущение того,— говорит он,— что пришедшие и находящиеся в зале офицеры — одна «компания». Поэтому имеет смысл, чтобы не все офицеры из зоны I уходили в зону II, а человека два остались и вместе с первой тройкой свиты подошли бы к Дессалину с тыла, встали в «первый барьер». Тогда у нас получится окружение Дессалина не только по смыслу, но и по мизансцене.

Окружение это будет подчеркиваться еще и следующим: когда священник введет Дессалина в центр группы офицеров, то совершенно естественно, что офицеры не застынут на месте, а будут по очереди подходить к нему, знакомиться, останавливаться и тем самым как бы замыкать вокруг него пространство. Происходить все это будет, вероятно, под звон шпор. Что у нас дальше идет по сюжету?

— Приходит служанка,— подсказывают студенты из аудитории.

— Нет, как мы договорились, до ее прихода,— напоминает Сергей Михайлович,— следует усилить, заострить ощущение опасности. Каким действием это сделать? Очевидно, по содержанию это действие офицеров должно быть как бы обратным действию старухи служанки. Что делает старуха?..

— Входит!.. Предупреждает!.. Нарушает то, что было задумано!..— раздаются возгласы со всех сторон.

Голос Сергея Михайловича покрывает шум всей аудитории:

— Ставьте себе задание действенно и конкретно. Что значит «нарушает»?.. Как?..

Воцаряется тишина, и он уже спрашивает спокойно:

— А не лучше ли сказать, что она вооружает Дессалина против его врагов?.. Что же должны сделать французы?..

В аудитории молчание.

— Я спрашиваю вас,— настаивает Сергей Михайлович,— что должны сделать враги Дессалина?..

Молчание затягивается, но на этот раз Сергей Михайлович напряженно ждет, требует ответа. И вот с места раздается робкий голос:

— Неужели они могут разоружить Дессалина?..

— Именно,— почти вскрикивает Сергей Михайлович.— Они снимут с него оружие. Для этого в качестве мотивировки они используют этикет. После официальной встречи перед банкетом, перед тем как сесть за стол, принято снимать оружие.

— Но ведь потом Дессалин должен выхватить саблю из ножен!— замечают с места.

— Никогда не облегчайте себе последующего решения ослаблением начального,— говорит Сергей Михайлович.— Доводите каждый раз свое решение до самого высокого градуса, если этого требует содержание ситуации. Отдача оружия способствует усилению ощущения жути? Делайте это. Здесь зрителя нужно довести до такого состояния, чтобы ему захотелось крикнуть: «Стой!.. Не отдавай!..» Что же касается следующей сцены, с саблей, то можно сделать и так, что он схватит чужую саблю, а еще лучше, если он будет отбиваться фактически безоружный. Он ведь никого не убивает, а лишь

защищается, убегая. Он может это делать и саблей и чем-то другим, вплоть до стула. Но какой у нас может быть интересный инструмент для защиты?..

— Бутылки!.. Канделябры!..— раздается из аудитории.

— Канделябр, конечно, будет значительно лучше, чем сабля,— соглашается Сергей Михайлович.

— А остальные почему остаются с оружием? — спрашивает один из студентов.

— Не делается же все сразу,— отвечает студенту Сергей Михайлович.— Кроме того, не все должны садиться за стол; часть офицеров находится как бы при исполнении служебных обязанностей, например свита. Дессалина как почетного гостя первым освобождают от сабли, с которой очень неудобно сидеть за столом. Но мало отнять у него саблю. Нужно подчеркнуть это действие. Сделать так, как в античной трагедии, когда выступал хор и говорил: «Что он делает?.. Что ждет его теперь?.. Несчастный, ты сам себя губишь!..» У нас это, естественно, будет носить другой характер. Действие может быть подчеркнуто репликами и игрой офицеров. Для этого у нас есть и место — зона I, где отдача оружия может комментироваться оставшимися там офицерами, хотя реплики офицеров, очевидно, будут иными, чем реплики античного хора. Но кто подойдет к Дессалину за саблей?..

— Адъютант-информатор!—хором отвечают студенты.

— Конечно,— улыбаясь, говорит Сергей Михайлович.— Этот негодяй продолжает свое гнусное дело. Обратите внимание, как из ряда функций часто собирается новое действующее лицо, которого не было в сценарии. Что-то нужно сделать в одном месте, что-то в другом, в третьем — и возникает сквозная роль. Какой-то персонаж четвертой степени оказывается действующим лицом, несущим очень важные функции. Теперь видно, что оставлять информатора у окна не стоит, так как бежать ему за саблей от окна и плохо и нелогично.

— Он тайком пройдет за группой офицеров,— предлагают из аудитории.

— Я думаю, лучше, если он пройдет не тайно, а явно,— возражает Сергей Михайлович.— Представьте себе, один человек идет по следам за другим; когда останавливается первый, останавливается и второй; он все вре-

мя сохраняет одно и то же расстояние. Ведь получается ощущение слежки. А чтобы подчеркнуть значение самого акта отдачи оружия и роль адъютанта-информатора, его подход следует дать как некий пункт заранее намеченной программы. Его можно выделить тем, что кто-нибудь в соответствующем месте подаст знак подойти за оружием. Для взятия оружия адъютанту лучше обойти группу офицеров сзади, так как этот его переход несуществен. Существенно то, что он оказался в другом месте, недалеко от выхода В, то есть он пришел в центр группы офицеров отнимать саблю.

— Не будет видно! — раздается чей-то голос.

— Что значит «не будет видно»? — искренне сердится Сергей Михайлович.— Сделайте так, чтобы было видно. Вообще само по себе ничего не бывает видно. Сначала следует найти верное решение, наметить нужное место действия, а затем сделать так, чтобы было видно. И самое интересное,— продолжает он, успокоившись,— сделать так, чтобы Дессалин сам снял оружие, создать такие обстоятельства, что Дессалин при всей своей недоверчивости не может этого не сделать.

Отдает ли Дессалин свою саблю сразу?.. Или должен быть сначала отказ?.. Конечно, когда у Дессалина попросят саблю, то вполне возможно, что, не доверяя французам, он восприметь это предложение как желание его разоружить и поэтому сначала не захочет отдать саблю. Но тут выступит священник. «Что вы, что вы! — скажет он.— В приличном обществе полагается снимать саблю... Вот человек, который примет ее у вас!» И Дессалин вынужден будет снять саблю сам. В планировке это будет выглядеть примерно так: с одной стороны подходит адъютант, хочет взять оружие, возникает заминка. Тогда с другой стороны подходит священник, уговаривает черного генерала, и Дессалину приходится подчиниться.— Куда же унесет адъютант саблю? — спрашивает Сергей Михайлович.

— В выход В!.. Самым коротким путем!..— активно подсказывают студенты.

— Наоборот!.. В выход А! Самым длинным путем. Это должен быть переход с показом всем заинтересованным офицерам, что оружие взято. Поэтому адъютант понесет саблю по самой длинной и витиеватой дороге, ми-

мо всех офицеров,— говорит Сергей Михайлович пораженной аудитории и рисует на доске кривую его прохода (рис. 12).— Что следует давать дальше? — спрашивает он, положив мел.

— Выход старухи! — предлагают с места.

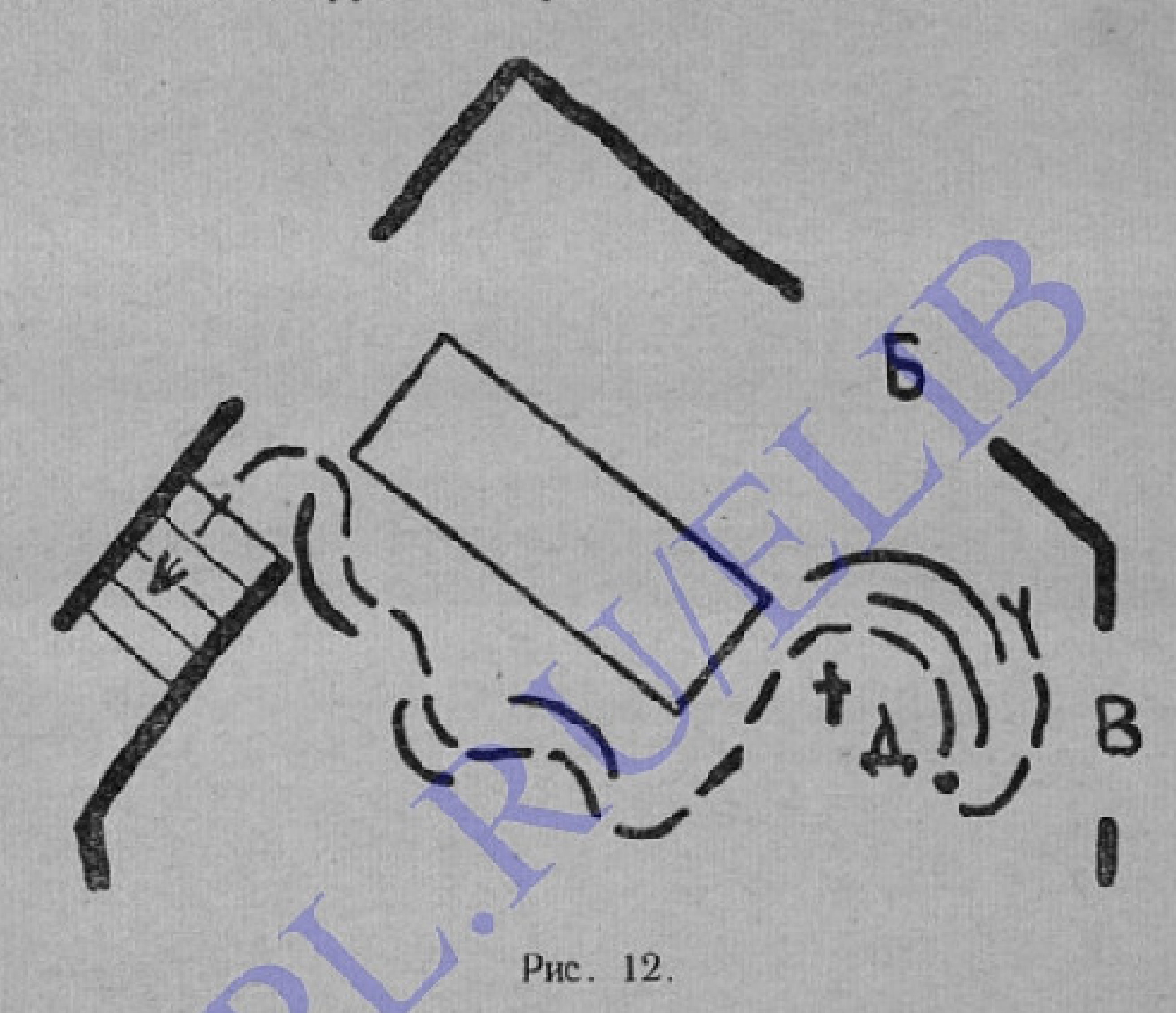


Рис. 12.

— Рано,— возражает Сергей Михайлович.— Мы ведь говорили, что унос сабли надо поднять до понимания, что Дессалина разоружили,— это будет дано комментариями со стороны. У нас имелось три человека у стола — свита и два человека оставалось в пределах зоны I (рис. 12). Нам нужно было показать связь пришедших и находившихся в зале офицеров — раз; раскрыть, что выход и даже путь к нему отрезан,— два; теперь нужно еще и прокомментировать то, что произошло.

— Пусть обе группы офицеров сомкнутся в зоне I,— предлагает один из студентов.

— Делать общее смыкание вряд ли следует,— говорит Сергей Михайлович, немного подумав.— Достаточно перекинуть только одну фигуру из свиты к двум оставшимся в зоне I офицерам и несколько вывести образовавшуюся группу на первый план. Если бы комментирующий разговор начали эти два офицера из группы,

ранее окружавшей священника, то получилось бы нарочито. Если же один из офицеров свиты, посмотрев вслед унесенной сабле, подойдет к этим двум офицерам, то ему естественнее начать разговор. В пределах зоны I мы уже давали первые, почти бессловесные комментарии, теперь же этот мотив должен проигрываться с повышенной интенсивностью. События развиваются, напряжение растет, растут и средства выражения. Но кроме темы разоружения у нас есть еще один момент, который нуждается в объяснении. Это то, что Дессалин не смотрит в глаза офицерам. Если это делать одной игрой, то зритель, даже заметив особенность поведения Дессалина, не будет знать, из каких соображений он это делает. О том, что он дал клятву не смотреть в глаза французам, надо рассказать.

Начинается разработка куска «комментариев». Сергей Михайлович и студенты устанавливают, что разговор между французами должен состоять из трех элементов: Дессалин не смотрит в глаза офицерам — раз; Дессалин себя странно держит — два; комментарии о сабле — три. Подошедший офицер спрашивает, почему Дессалин так странно себя держит. Один из оставшихся в зоне I объясняет ему и рассказывает о клятве... Второй добавляет, что у Дессалина есть все основания так себя держать и что сабля отнята неспроста. Все эти комментарии даются в почти проходном разговоре, состоящем из пяти-шести реплик, в разговоре, который принят между хорошо понимающими друг друга собеседниками.

— На этом примере,— говорит Сергей Михайлович,— вы можете увидеть, что не только драматургия определяет мизансцену, но и мизансцена — планировка действия — в процессе постановки достраивает драматургию.

Теперь давайте выясним, насколько нам важно подчеркивать то, что Дессалин не смотрит в глаза французам,— продолжает он.— Во-первых, у нас будет разговор со служанкой, когда станет ясно, что это не просто манера держаться, а сознательное поведение, так как служанке он будет смотреть в глаза. Во-вторых, и это самое важное, когда Дессалин взлетит на стол, он не сразу убежит, а остановится и даст отповедь своим врагам и словом и взглядом. Нужно сделать нечто подобное дуэли, когда Дессалин будет смотреть

прямо в глаза французам, так сказать, жечь их взглядом. И то, что он не смотрел на них в течение всей предварительной сцены, будет работать как усиливающий контраст тому, что в этот момент Дессалин будет форменным образом сверлить французов глазами. Безоружный, он будет удерживать часть офицеров, находящихся у него сбоку, направленным на них канделябром, а других, стоящих перед ним,— страшным, напряженным взглядом, полным ненависти. Трезубец канделябров и его взгляд прикуют на какое-то время офицеров к месту, создадут у них состояние некоторого оцепенения... Значит, то, что Дессалин не смотрит французам в глаза, следует подчеркнуть, чтобы потом его впивание взором работало сильнее. После реплик-комментариев офицеров зрителю становится ясно, что дела Дессалина плохи, что у него имеются все основания нервничать. Поэтому, когда вокруг Дессалина станут собираться офицеры, зритель начнет волноваться. Теперь самое небольшое передвижение офицеров вокруг Дессалина будет приобретать огромное значение.

— Но тогда и Дессалин заранее почувствует опасность! — выражают свое сомнение студенты.

Сергей Михайлович объясняет, что ощущение риска, какое-то предчувствие у Дессалина есть, но оно не заходит дальше постоянного недоверия. Ведь все действия офицеров происходят за спиной Дессалина. А вот у зрителя ощущение опасности должно возникнуть в полную меру, только тогда сообщение служанки действительно сыграет, станет переломом в ходе действия. Если представить себе сцену до ее прихода чем-то вроде великосветского салона, то сообщение служанки о грозящей опасности, о том, что Дессалина хотят убить, свалится как снег на головы зрителей. А если зритель решит, что герой уже погиб, то ее предупреждение и реакция дадут нужный драматический поворот — будут неожиданным, но вероятным развитием действия.

* * *

— Итак, Дессалина мы разоружили, окружили его офицерами, теперь может наконец появляться служанка, — начинает очередное занятие Сергей Михайлович.— Мы решили,— продолжает он,— еще вначале вы-

пустить служанку из входа Б, и у нас нет оснований это намерение менять. Она, очевидно, обходит кольцо офицеров сзади и отводит Дессалина в сторону — в зону III.

— А как она подойдет к нему?.. Странно, что служанка выйдет на самую середину зала. А что если ее остановить у края? — предлагают студенты.

— Резонно,— подхватывает предложение Сергей Михайлович.— Она доходит до края сцены и ловит взгляд хозяина — не пора ли ей подойти. Знаете, бывает так: пришли гости, пора подавать на стол, а домработница приоткрывает дверь и начинает делать какие-то таинственные знаки хозяйке дома. Примерно такого характера должен быть взгляд на священника и у нашей служанки. Священник тогда обратится к Дессалину: «Не угодно ли вам?..» — и подаст ей знак подойти. Лишь тогда она выйдет на середину, но и то выйдет не сразу...

...Дессалин, продолжая разговор со священником, оттягивает рукава мундира и хочет опустить руки в таз,— увлеченно рассказывает и одновременно показывает действие Сергей Михайлович. Показывает он и за Дессалина и за служанку.— Тогда тазик отодвигается, и Дессалин делает шаг вперед, но общения при этом со священником и офицерами еще не теряет и на служанку внимания не обращает. Ей же нужно привлечь его взгляд. Тогда она еще раз делает шаг назад и еще раз притягивает к себе тазик. Дессалин, не найдя воды, невольно обращает внимание на странное удаление тазика. Служанка, еще раз немного отодвинувшись, либо повернется, либо опустит тазик, чтобы Дессалин нагнулся, и постарается поймать его взгляд. И, как только Дессалин глянет на служанку, она постарается...

— ...Сказать ему! — неожиданно договаривает один из студентов.

— Но у нее пантомима,— с ноткой отчаяния в голосе возражает ему Сергей Михайлович.— Что же, она станет выкладывать свое мимическое сообщение лицом к священнику и офицерам?.. Да никогда!.. Она продолжит свой поворот так, что окажется спиной к священнику и офицерам и лицом к зрителям. Этот поворот верен по мотивировке, и он даст возможность отчетливо видеть ее игру.

— Но Дессалин тогда окажется спиной к зрителям!— говорят студенты.

— Вот это и хорошо! — объясняет Сергей Михайлович.— Не думайте результативно! Да, Дессалин будет спиной, но после сообщения мы его снова повернем к зрителю. Переход от его настороженного, но светского поведения к яростному гневу будет дан резким переломом. Как только Дессалин повернется к зрителям, служанка поспешно уйдет. Дессалин же полон ярости. Но он эту ярость сдерживает и идет на проверку. Столкновение двух состояний, переход из настроения в настроение будет дан не путем постепенного изменения, а разрывным скачком и окажется очень сильным постановочным моментом. Таким образом, требование внутреннего сюжета, которое осуществляет служанка,— вывести Дессалина из кольца окружения — полностью реализуется в действии.

Теперь Дессалин начинает игру поисков выхода.

У нас есть три выхода: А, Б и В. Пойдет ли Дессалин сразу к тому выходу, которым он пришел?.. Нет, потому что он далеко от него находится и есть выходы поближе. Кроме того, если он сразу двинется к тому месту, откуда пришел, то у французов могут возникнуть подозрения. А Дессалин хочет сначала только проверить сообщение служанки. Галлерея-веранда за аркой и окна в сад выхода Б дают Дессалину шансы на уход. Поэтому он вполне может сначала двинуться к выходу Б (рис. 13, переход от точки 1 к точке 2). Тут ему перерезает путь группа офицеров, которая находится в районе этого выхода. Тогда Дессалин двинется к выходу В. Пойдет он, разговаривая, лавируя между офицерами, и... увидит у выхода В тоже какую-то перегруппировку (рис. 13, переход от точки 2 к точке 3).

Сергей Михайлович объясняет, что этот переход может быть сделан Дессалином сквозь группу офицеров. Тогда французы с первого плана сцены в зоне II и из глубины двинутся, чтобы перерезать ему путь к выходу В. Сделают они это, как бы желая вступить с Дессалином в разговор, и закроют ему выход. Дессалин с ними, особенно сейчас, разговаривать не захочет, отвернется и отойдет. Куда?.. Первое перерезывание его пути могло быть случайностью, второе укрепляет в Дессалине подозрение, что он в ловушке. Одновременно переходы Дессалина настораживают и французов. Остальные французы, не принимающие участие в пер-

вых двух переходах — перерезывания пути, краем глаза уже следят за ним.

После попытки с выходом В Дессалин уже не будет двигаться к выходу, а попытается осмотреться и заодно отвлечь внимание французов от этих своих попыток. Лучшим местом для этого окажется какое-то место в центре, примерно в точке 4 (рис. 13). Но, когда он дви-

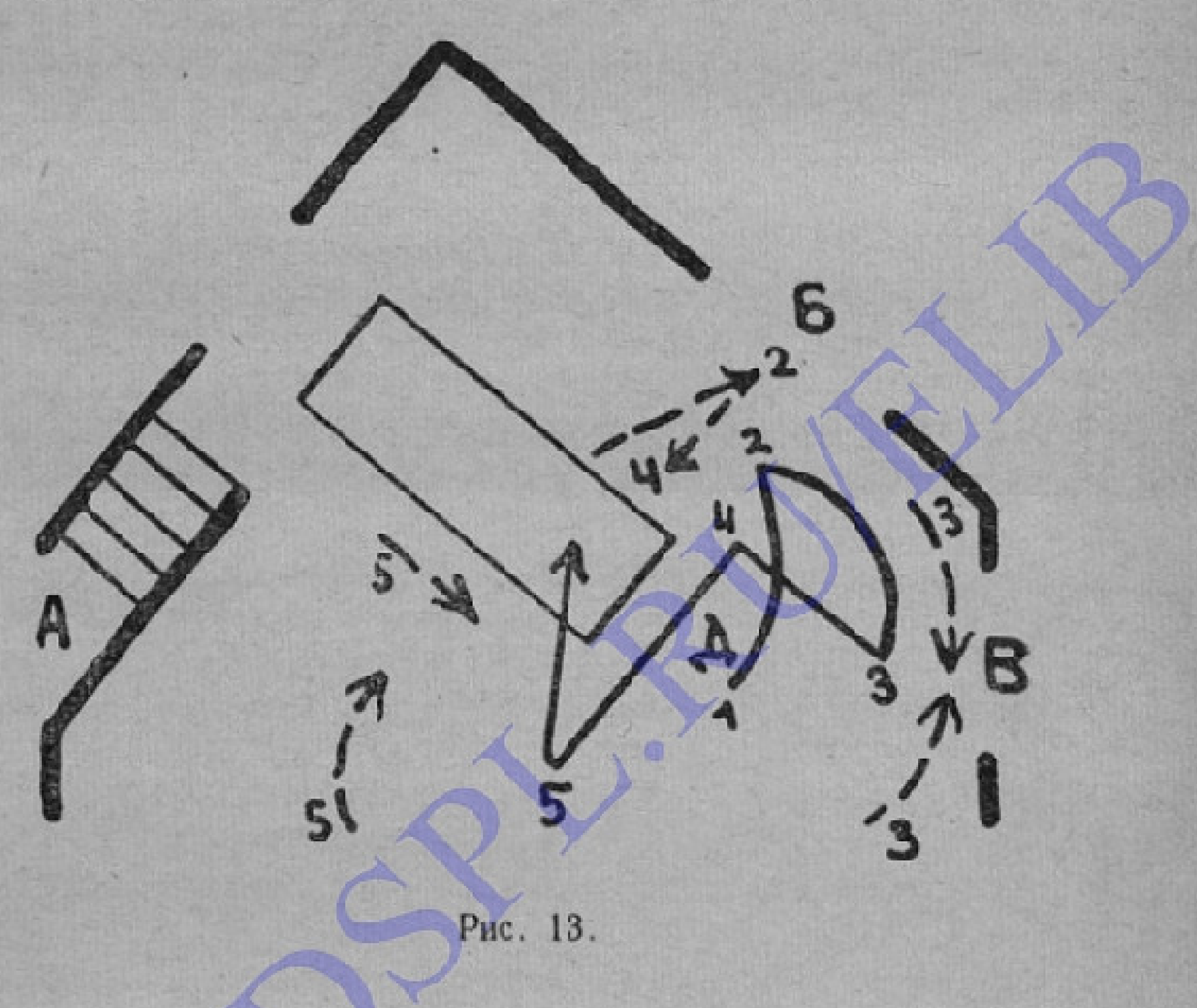


Рис. 13.

нется в этом направлении, французы, ставшие ранее к выходу Б, тоже сместятся к столу (а может быть, Дессалин хочет обойти стол?..). Тут Дессалин видит, что перемещение французов — не случайность, он начинает горячиться, делает резкое движение, и следующий его переход пойдет уже под знаком «маски сорваны». То есть Дессалин сейчас решительно двинется к выходу, а офицеры снова перережут ему путь. Все ясно, надо отбросить всякие церемонии и любым путем выбираться отсюда. Дессалин стремительно идет вперед и решительно поворачивается к выходу А (рис. 13, положение 5). Когда Дессалин выйдет на это место и повернется, то совершенно естественно, что пятерка офице-

ров, стоящая здесь, закроет ему выход. Дессалину останется резко повернуть назад, осмотреться и прыгнуть на стол. Причем стол для него вначале — только более свободный путь к выходу А: он намеревается прыгнуть со стола на лестницу и убежать. Об окне он, конечно, еще не думает.

Теперь,— продолжает свои объяснения Сергей Михайлович,— наметив общее решение, следует заняться и деталями этого куска. Группа, которая закрывала выход Б, сначала двигалась от стола к арке; когда же Дессалин пошел к столу (рис. 13, точка 4), они от арки двинулись обратно. Хорошо ли это?..

— Нет!.. Нарочито!..— раздаются голоса.

— Да, получается подчеркнуто, нарочито. Но это можно исправить тем, что мы будем менять количество действующих лиц. У стола, в районе арки, пусть стоят трое французов. При переходе основной группы офицеров со священником во главе из зоны I в зону II к этим троим подойдут еще двое. Когда Дессалин пойдет к выходу Б, ему перережут путь трое из пяти, двое останутся у стола. Когда же Дессалин двинется в положение 4, то от арки отойдет один француз и примкнет к двум оставшимся у стола. И то, что Дессалина всюду встречает тройка, подчеркнет организованность окружения. Если это делать случайным количеством людей, то такое ощущение неминуемости, какое здесь должно быть, не возникнет. Теперь стоит остановиться на том, почему два первых перехода Дессалина сделаны как бы дугой. В таком рисунке движения есть плавность лавирования. Когда же Дессалин идет к столу (рис. 13, положение 4), то ему, по состоянию, уже нужно идти по прямой. Следующее его движение тоже идет по прямой, но в другом, более быстром темпе.

—Почему мы всюду ставим трех людей? Какая ассоциация должна возникнуть в связи с тем, что всюду у нас трое людей?— задает вопрос один из студентов.

— Никакой ассоциации,— отвечает Сергей Михайлович.— Эта цифра имеет совершенно конкретное значение. Если вы возьмете на закрывание прохода четырех людей, то середина прохода будет изобразительно открыта; еще больше это ощущалось бы при двух человеках. Значит, нам нужно всюду ставить нечетное число людей. Можно было бы взять и пять, семь человек, но

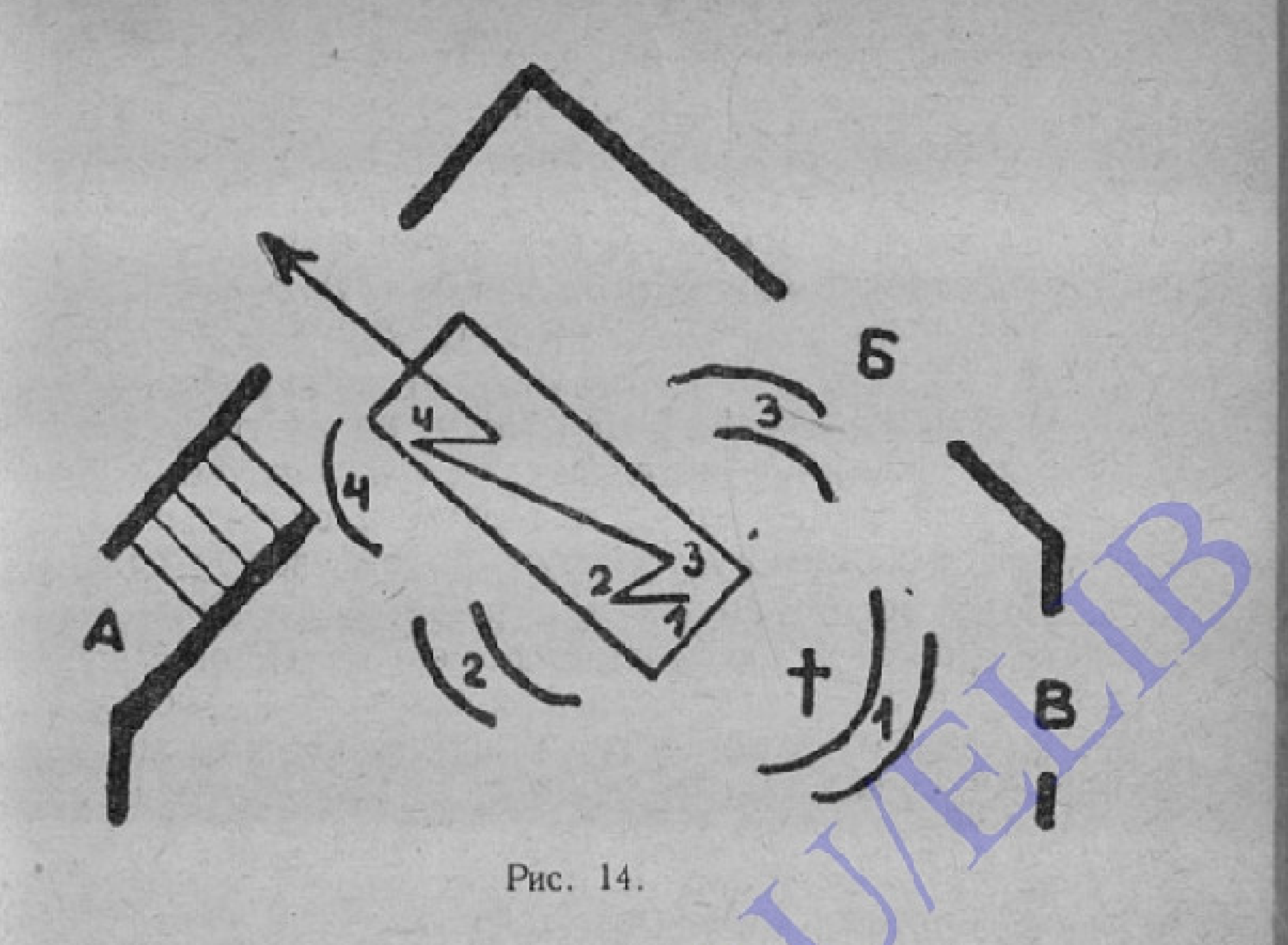


Рис. 14.

тогда на нашей ограниченной площадке[1] возникнет нагромождение, которое превратит все действие в кашу. А вот если бы мы ставили Дессалина, скажем, на сцене Большого театра, то нужно было бы взять не пять-семь, а девять человек. И, конечно, нам пришлось бы создавать дополнительные группировки внутри общего действия.

Итак, Дессалин на столе. Драться со всеми он не может: офицеров много, он безоружен, драться подсвечником — бессмысленно. Совершенно естественно, что тут Дессалин даст выход своей ненависти и начнет громить французов словами, речью. Не забывайте, что Дессалин — крупная политическая фигура и страстный оратор. Основания для обличения у него налицо, и от такого эмоционального взрыва французы на мгновение форменным образом столбенеют.

Теперь разберем действия Дессалина на столе,— говорит Сергей Михайлович, рисуя на доске схему следующей мизансцены (рис. 14).— Вначале он, очевидно,

---

[1] Речь идет о небольшом зале института, где студенты в дальнейшем проигрывали этот эпизод.—*В. Н.*

обратится к группе со священником (положение 1), а затем к группе французов, находящихся около зоны I (положение 2).

Дальше Дессалин повернется на 180 градусов к группе у выхода Б (положение 3). Он обрушивается на них и бежит к выходу А (положение 4). Но там находятся люди, на которых гипноз его крика подействовал меньше, так как они находились от него сравнительно далеко. Они не пускают Дессалина на лестницу, и ему ничего другого не остается делать, как ринуться в окно.

На столе у Дессалина под руками оказался канделябр, который, не будучи оружием по своему назначению, может стать оружием, страшным по виду. Представьте себе этот канделябр достаточно высоким, трехзубым, то есть трехсвечным, с крыльями и хрустальными подвесками. И когда такой канделябр да еще с горящими свечами, с дрожащими и переливающимися искрами подвесками будет поднят человеком гигантского роста, с темным лицом, сверкающими глазами и зубами (вспомните Поля Робсона), то это будет не только эффектная, но и верная кульминационная точка возмущения Дессалина.

Куда мы поставим канделябр?.. Очевидно, ближе к краю стола, чтобы его было удобно взять правой рукой. Схватив канделябр, Дессалин повернется и взлетит на стол. Пружина, которая начала раскручиваться на полу, дает взлет вверх до чудесной точки, когда Дессалин стоит, выпрямившись во весь рост, стоит застыв, и только дрожат и поблескивают хрустальные подвески. Какую поправку необходимо нам внести в связи с такой возможностью в сюжет?..

Аудитория молчит. Напряжение, охватившее всех студентов, еще не спало, оно не позволяет им сразу заняться поисками ответа на новый вопрос.

— В какое время суток происходит действие? — подсказывает Сергей Михайлович.

— Днем!.. Отказаться от дня!..— догадываются студенты.

— Да, из-за такой сцены стоит отказаться от дня,— говорит Сергей Михайлович. — Сделаем так, что Дессалина звали не завтракать, не обедать, а ужинать. Тогда потом, когда хлынет вся масса негров, они могут быть с факелами.

— И негр с факелом в окне! — предлагает студент П-ко.

— Правильно,— подхватывает предложение студента Сергей Михайлович.— Когда Дессалин выскочил, после остолбенения французов в окне действительно может появиться фигура с факелом. Она повторит Дессалина с канделябром, но в противоположном значении и действии и в более высоком напряжении.

Теперь, следует ли нам, когда Дессалин делает угрожающий поворот, давать сразу же за этим самую высокую точку с канделябром? Не будет ли более верным дать ее потом?.. Ведь драматургически это еще не кульминация действия Дессалина, еще не окончательное распружинивание вверх. Ведь в первый момент, после скачка на стол, Дессалин еще несколько спружинен... Здесь он, держа подсвечник как оружие, ткнет этим трезубцем в преследователей,— они отшатнутся. Их движением воспользуется Дессалин, чтобы отодвинуться и броситься на боковую группу (рис. 14, положение 2). Но что тут просится в руки Дессалина кроме трезубца?..

— Щит!.. Блюдо или поднос в качестве щита!..— предлагают с мест.

— Вам ясно, что нужен еще какой-то элемент защиты,— говорит Сергей Михайлович.— Но блюдо или поднос не подойдут. Вместо героического эффекта может возникнуть комический. А защита нужна. Что ж, в одном из видов дуэлей щитом служил навернутый на руку плащ. Дессалин может повернуться, наклониться, зацепить край скатерти, рвануть ее и под звон летящей посуды поднять этот край к себе как щит или барьер. После того как Дессалин заставит отступить одну группу, затем другую (много слов здесь не нужно, два-три резких выражения), он побежит по столу к лестнице. Но офицеры, стоящие здесь, не пустят его — они вытащат сабли. Дессалину придется отступить, и если уж отступать, так до центра стола. Вот здесь-то Дессалин поднимет канделябр до высшей точки и грохнет им по столу или в пол так, что все буквально разлетится вдребезги. Разлетятся хрустальные подвески, покатятся свечи... Разлетятся и люди. Вот тогда Дессалин повернется и стрелой, со всего разбега вылетит в окно. Дессалин дойдет до крайней, высшей точки и

только после всего этого выскочит — вместе с рамой — на простор. Затем пойдет пауза, потом станет слышен топот лошади, крики и так далее.

Теперь, когда найдено общее решение финального куска, Сергей Михайлович разрабатывает со студентами детали действий Дессалина на столе. Почему Дессалин, схватив канделябр и взлетев на стол, прежде всего атакует основную группу офицеров со священником во главе? Он начинает с этой группы потому, что маски сорваны, французам незачем играть больше роль вежливых хозяев, и группа, находящаяся в зоне II, двинется первой в атаку, чтобы схватить Дессалина. Ведет эту группу, как «рыцарь-крестоносец», священник. Он стоит в центре ее и впереди.

— В ответ на движение этой группы офицеров, — говорит Сергей Михайлович,— Дессалин впервые выкрикнет: «Назад!» — или что-нибудь в этом роде.

— Стоп! — предлагают с места.

— Именно, не «стоп», а «назад», — возражает Сергей Михайлович, — или какую-нибудь другую военную команду. Помимо того, что Дессалин сам военный и первыми ему придут в голову слова команды, нельзя забывать, что перед ним тоже люди военной профессии. Они могут подчиниться сразу, автоматически только словам команды. Это в них выработано службой. Офицеры отступят. А священник? Он назад не отойдет, на него слова команды не подействуют. Тогда Дессалин ткнет в него канделябром, и от этого движения священник отступит. И отступит подальше — спрячется за офицеров, за их спины. Его отход и перегруппировка офицеров создадут впечатление выстрела от выпада Дессалина. При этом не следует забывать, как одет священник.

— В черное!.. В белое!..— предлагают студенты.

— В 1930 году я был в Марселе,— говорит Сергей Михайлович,— и на улице встретил группу: колониальный священник высокого сана в пунцовой рясе, за ним, — два сенегальца. Представляете себе, яркое южное солнце, навстречу плывет малиново-пунцовое пятно, и почти рядом размеренно шагают два идеально черных сенегальца. По цветовому комплексу это чрезвычайно эффектное сочетание. Нам имеет смысл сделать священника каким-нибудь викарием и дать его в

лиловых или пунцовых тонах. Все офицеры в бело-синих или бело-зеленых мундирах, а он — цветовое яркое пятно, «гвоздика в петлице» этой сцены.

После того как фигура в юбке метнется назад,— продолжает увлеченно разрабатывать сцену Сергей Михайлович,— Дессалин бросит одну-две реплики. В это время сбоку, из зоны I, другая группа французов сделает движение по направлению к Дессалину. Как?.. Больше двинутся задние; те, кто стоит ближе, двигаются меньше. Когда священник отступит, Дессалин схватит скатерть и потянет ее вверх, к себе. В одну сторону полетит красная ряса, а в другую и вверх — белая скатерть. Дессалин хватает скатерть после того, как боковая группа подается вперед. Он держит ее барьером между собой и группой со священником. В это время на него начинают наступать группы французов, находящиеся за его спиной. Дессалин резко поворачивается, парирует действия этих групп и заставляет их отступить (рис. 14, положение 2 и 3). После этого он бежит к лестнице, где его уже встречает, выхватив сабли, бывшая свита. Тут у него самое большое движение, он должен почти слететь со стола, он готов прыгнуть со стола на лестницу. Но можно ли ему дать прыгнуть на лестницу или на пол?.. Конечно, нет. Там надо поставить стул, чтобы Дессалин, разбежавшись, мог одной ногой выскочить на него со стола. Но тогда Дессалин почти нарвется на сабли. Тут окончится оцепенение остальных офицеров. Что они сделают?..

— Выхватят сабли! — предлагают студенты.

— Да, выхватят сабли,— продолжает Сергей Михайлович.— И тут, на точке большого подъема, Дессалин отступит назад, к центру стола, грохнет подсвечником и ринется к окну. Акцентировать выхватывание сабель можно еще и выходом солдат, которые были спрятаны в соседних комнатах. Получится тройное построение. Раз — выхватили сабли первые, два — выхватывают сабли все офицеры, и три — в дверях показываются вооруженные солдаты. Теперь у Дессалина действительно нет иного выхода, кроме окна. Вот тут-то подсвечник взлетает на самую максимальную высоту, откуда Дессалин и грохнет им об стол. Затем — отступление офицеров в разные стороны. После этого — пробег Дессалина, звон стекла, крики... Французы стяги-

ваются к центру зала... И, когда соберется этакое каре, у окна появится фигура негра с факелом. После появления других повстанцев он побежит по столу на французов... И на этом, чтобы не давать натуралистических подробностей уничтожения офицеров, можно опускать занавес под соответствующий шум, крики или музыку.

Сергей Михайлович смолкает и садится. Он устал.

В аудитории тишина. Невольно, кроме профессионального ощущения высокого уровня постановочного решения, все находятся под впечатлением от развития самого действия.

И вдруг, неожиданно для всех, поднимается рука студента П-тейна. Ему дают слово.

— У нас в решении исчез адъютант-офицер,— замечает он несколько ехидно.

Сергей Михайлович на секунду-другую задумывается.

— Что ж,— говорит он улыбаясь,— можно сыграть и иначе, а адъютантом... После выхватывания сабель Дессалин бросается к окну, а эта гнусная фигура загораживает ему путь. Что тогда сделает Дессалин? Он ткнет канделябром в окно, выбросит его и... схватит этого подлеца в свои громадные лапы. Дессалин поднимет его и грохнет уже не подсвечником, а своим врагом. Хорошо покружит им и швырнет его в офицеров. При соответствующем подборе людей, при соответствующем накале действия это не будет смешно, несмотря на то, что такое решение и находится на грани комического.

Время занятий истекло. Хотя звонок давно прозвенел, студенты готовы продолжать занятия до позднего вечера. Но усталость берет свое, и Сергей Михайлович заключает урок. Он объясняет, что предварительное общее решение и наметка мизансцен обязательны для режиссера-постановщика. Дальше режиссер столкнется с не учтенными индивидуальными особенностями актеров, конкретными условиями декорации и т. д. Тогда намеченные решения и мизансцены будут несколько изменяться, получат иное проявление, но все эти изменения будут лежать в русле единого замысла.

— Так у нас получилось по вашему пожеланию, товарищ П-тейн, с адъютантом-информатором. Это вы можете использовать в своем личном решении,— говорит Сергей Михайлович и прощается со студентами.

III. РАСКАДРОВКА

Кинематографическое изложение действия позволяет в разыгрываемой сцене выделить соответствующие акцентные моменты — дать не только общие, но и средние и крупные планы.

Сочетание таких планов разной длины и создает монтажную композицию — определенную манеру и ритм авторского повествования.

Само же дробление общего действия на действия в отдельных кадрах в практике кино принято называть раскадровкой.

Акцентируя отдельные моменты действия благодаря раскадровке, можно не только усилить эмоциональное впечатление, но и дать определенную трактовку событиям, так как с каждой новой точкой съемки зритель получает единственную точку зрения на происходящее. В то же время в раскадровке необходимо сохранять общее взаимоотношение персонажей в пространстве, направление их действий, единый темп и ритм и т. д.

Это достигается тем, что твердой основой раскадровки должна служить, как говорилось ранее, мизансцена. Именно поэтому С. М. Эйзенштейн часто называл мизансцену потенциальным монтажным листом.

Однако и сама мизансцена в кино приобретает специфические особенности.

Если на театре мизансцена разворачивается на игровом пространстве сцены, то есть на одном постоянном месте перед зрителем, то в кино действие протекает как бы вокруг съемочного аппарата, то есть вокруг зрителей. При этом съемочный аппарат может

не только изнутри «врезываться» в круговую мизансцену, но может как бы обходить ее вокруг, разбивая единое пространство сцены на ряд игровых площадок-кадров (с несколько иным игровым пространством, чем вся сцена).

Мизансцена может быть снята и слитно — панорамированием, движением съемочного аппарата. Но и в этом случае кинематографическая мизансцена в отличие от театральной выстраивается вокруг будущего зрителя. Укрупнения же можно получить и внутри одного кадра. Одного актера можно вывести на первый план, другого или других поместить в глубине, то есть на общем и среднем плане. Но если мизансцены внутри этих кадров отличаются своеобразным построением, то в целом они подчиняются общим принципам раскадровки. И возможность их возникновения также определяется в итоге общей мизансценой.

Раскадровка начнется с того, что мизансцена, установленная для всей сцены или эпизода, разбивается на ряд узлов действия — кусков, имеющих общую задачу. Эти узлы определяют перемещение съемочного аппарата внутри или вокруг намеченной мизансцены. Они были названы С. М. Эйзенштейном узловыми кадрами, или монтажными узлами.

Дальнейшая разбивка этих узлов на отдельные кадры, при которой перемещение точки съемки сводится к приближению, то есть укрупнениям, или удалению от снимаемого объекта, и является завершением раскадровки.

Благодаря такой последовательности отдельные кадры и их композиционное построение определяются композиционным построением узлового кадра, из которого они как бы вырезаются.

* * *

Судя по датам стенограмм и моих записей, после занятий, на которых была закончена предварительная разработка эпизода «Дессалин», прошло более месяца. Это время студенты репетировали эпизод, сами играли все роли.

После показа работы на площадке Сергей Михайлович делает замечания по актерскому исполнению и предлагает приступить к монтажной разработке эпизо-

да. Он берет для раскадровки не весь эпизод, а только ту часть, где происходит самое напряженное действие. Она начинается с прыжка окруженного Дессалина на стол.

Сергей Михайлович рисует на доске схему мизансцены этого куска действия (рис. 15, верхняя часть).

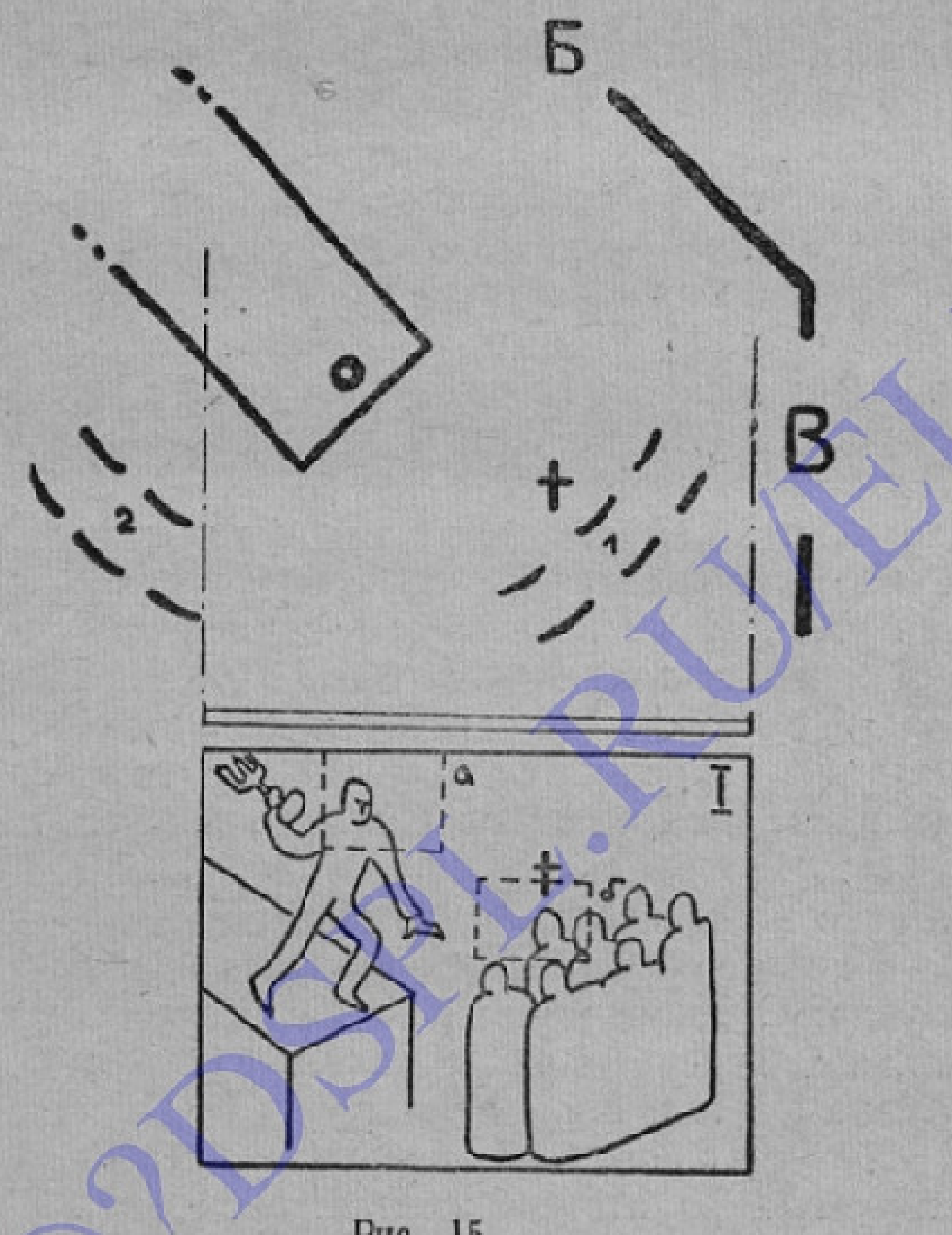


Рис. 15.

— Очевидно,— говорит он,— столкновение Дессалина с первой группой офицеров и станет содержанием первого монтажного узла.

Сергей Михайлович и студенты устанавливают, что в этом узле должна действовать первая группа офицеров со священником во главе и должна быть видна часть стола и Дессалин. Действия Дессалина с этой группой были скомпонованы по намеченной мизансцене с точки зрения зрителей. Оснований для изменения

этой точки не находится, и нужную часть действия решают «вырезать» из общего портала игровой площадки с той же точки зрения.

— Что же мы увидим в кадре? — спрашивает Сергей Михайлович и начинает рисовать на доске, продолжая объяснения: — Для удобства зарисовки мы будем проецировать наши вырезы, исходя не из угла зрения объектива, а несколько проще, по принципу начертательной геометрии. Тогда избранный нами вырез будет выглядеть так (рис. 15, нижняя часть).

— Как и в мизансцене,— говорит он,— основное действие в этом узловом кадре происходит по диагонали. Далее можно вырезать крупно Дессалина, священника (рис. 15, вырезы «а» и «б»). Если момент, когда священник проскальзывает за спины офицеров, будет хорошо виден на общем плане, то его наступление на Дессалина лучше дать на крупном. При этом не нужно менять направление съемки: как видите, из большого портала сцены сначала выделяется меньший — портал узла, затем из него вырезаются еще меньшие — кадры, и в них сохраняется одно и то же направление съемки. Но можно ли изменять направление, то есть снимать то через спину Дессалина, то через спину священника, внутри одного и того же узла?.. Можно. Но делать это следует весьма обдуманно и обоснованно, только в порядке акцентировки какого-нибудь основного действия, чтобы не нарушить единство монтажного узла. С таким примером мы наверняка встретимся дальше. Теперь давайте искать следующий монтажный узел. Детальную раскадровку мы сделаем после того, как установим все основные членения. Что же должно быть во втором монтажном узле?..

— Вторая группа офицеров... Дессалин и вторая группа!..— предлагают студенты.

— В намеченной нами мизансцене Дессалин находится в центре. Сначала он действует с первой группой, затем поворачивается ко второй. Есть ли у нас желание подчеркнуть его поворот «мизансценой», то есть постановкой съемочного аппарата? — спрашивает Сергей Михайлович. — Тогда если Дессалин в первом узле находился в левой части кадра, а офицеры в правой, то во втором узле ему следует оказаться в правой, а офицерам — в левой.

Студенты выдвигают ряд предложений (рис. 16, узлы IIа и IIб).

Сергей Михайлович разбирает их. Он объясняет, что в варианте IIа (рис. 16) Дессалин находится в правой части кадра, а офицеры — в левой, задание как будто

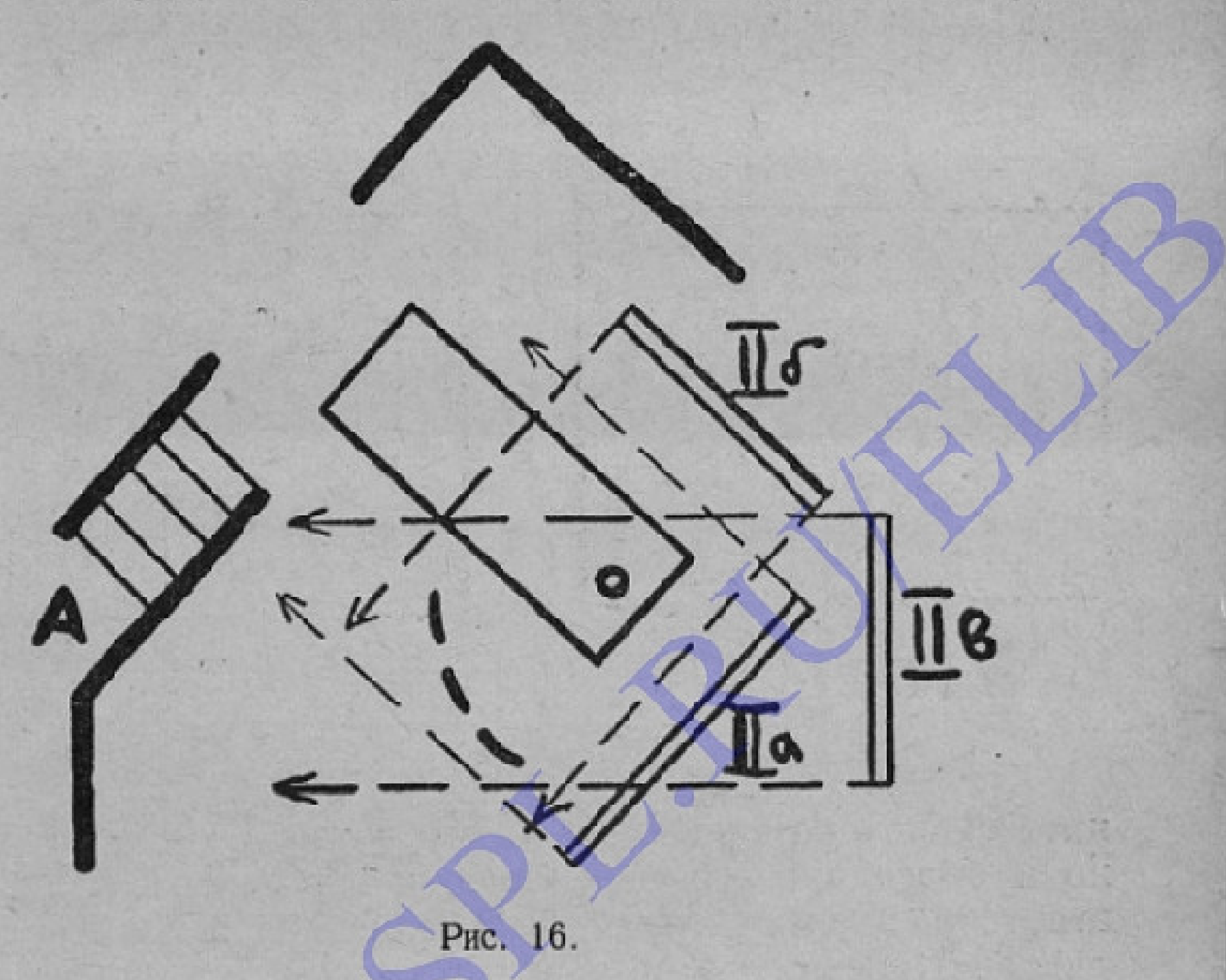


Рис. 16.

соблюдено, но при такой установке съемочного аппарата действие развернется в чистый профиль. Он зарисовывает на доске проекцию этого узла (рис. 17).

— Хорошо ли это? — спрашивает Сергей Михайлович. — Конечно, нет, ибо мы потеряли принцип диагонального построения, который установили в мизансцене и сохранили в первом узле. У нас есть еще одно предложение: узел IIб (рис. 16). Его основной недостаток заключается в том, что после поворота и выпада канделябром Дессалин виден только со спины, и ни его игры, ни выпада не увидишь. Но то, что офицеры оказались на втором плане, является положительной стороной этого варианта. Как же сделать так, чтобы Дессалин стал лучше виден?.. Попробуем передвинуть съемочный аппарат несколько левее направления IIб (рис. 16, узел IIв). Проекция монтажной группы или

узла окажется тогда такой,— говорит Сергей Михайлович, рисуя на доске (рис. 18).— В первом узле,— продолжает он,— офицеры были на первом плане, а Дессалин — на втором; во втором узловом кадре офицеры оказываются на втором плане, а Дессалин — на первом. Дессалин от куска к куску увеличивается, как бы вырастает. Если учесть, что такое положение съемочного аппарата позволяет дать Дессалина в новом узле

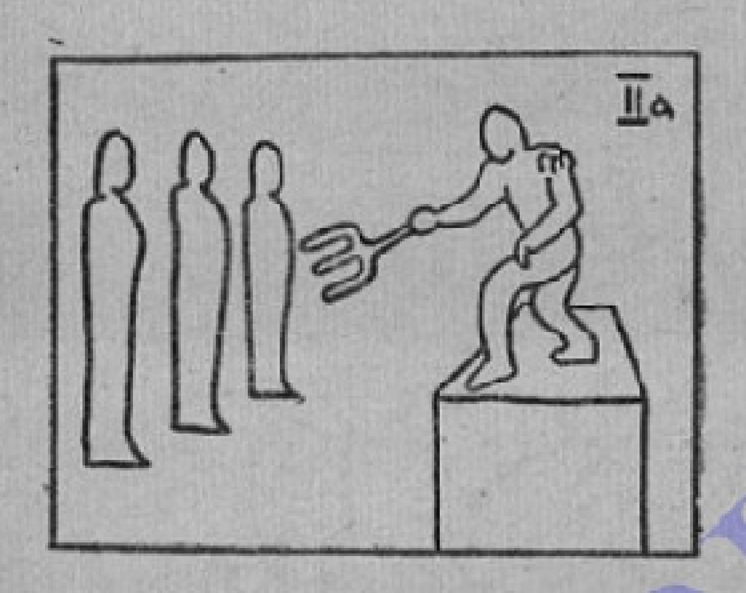


Рис. 17.

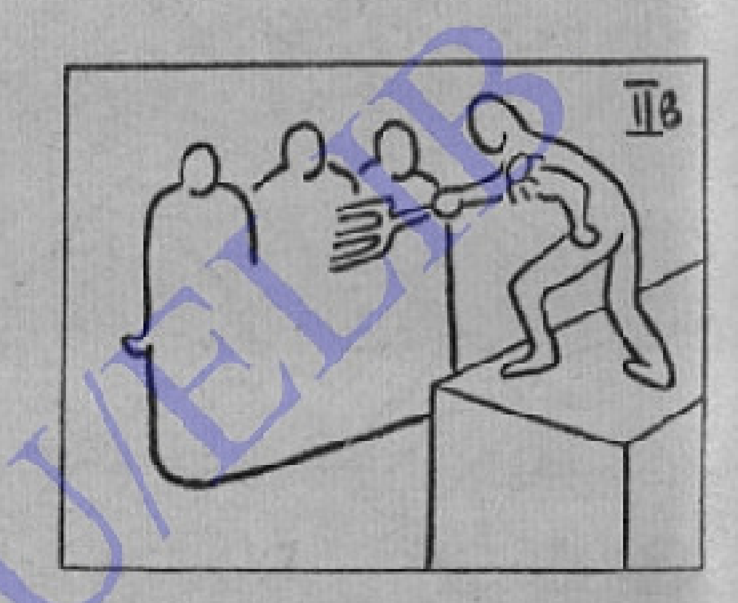


Рис. 18.

интенсивней не только по ритму и темпу его действия, но и благодаря его перемещению на первый план, то эта точка съемки может быть признана вполне подходящей. Проекцию этой точки съемки мы и примем как второй монтажный узел (рис. 18). Следующим драматургическим узлом является стычка Дессалина с третьей группой офицеров. Какие требования следует предъявить к третьему монтажному узлу?

— Снимать от окна! — предлагают с места.

— Сначала следует решать, что снимать, а не откуда снимать! — сердится Сергей Михайлович.— Ставьте себе смысловую задачу.

— Дать Дессалина еще сильней!.. Показать его снова в другой части кадра!..— предлагают со всех сторон.

— Иначе говоря,— уточняет Сергей Михайлович,— возникает вопрос: нужно ли нам менять направление действия Дессалина и давать его укрупненно?..

— Нужно!.. Не нужно, плохо пользоваться одним и тем же способом!.. Дать Дессалина крупнее!.. Дать по-

ворот Дессалина!..— оживленно подсказывают студенты.

Сергей Михайлович выслушивает эти предложения и говорит:

— Большинство сходится на желании переменить положение Дессалина в кадре и дать его если не больше, то интенсивнее. Как же это сделать?

Студенты вносят ряд предложений. Сергей Михайлович разбирает их; часть предложений отвергается, и он останавливается на двух (рис. 19, узлы IIIа и IIIб).

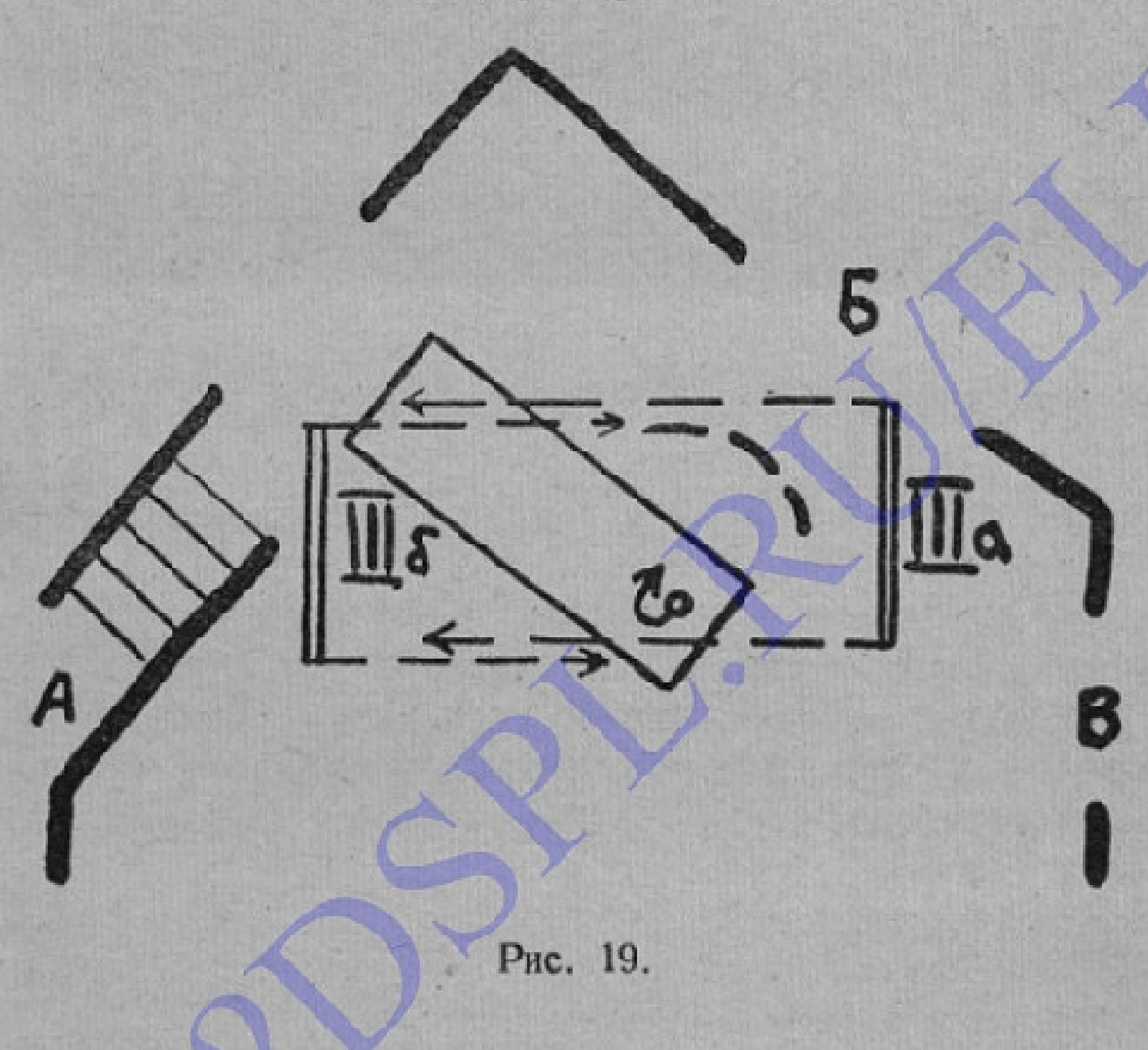


Рис. 19.

— Если мы нарисуем соответствующую проекцию предложенных порталов съемки IIIа и IIIб, то получим следующие узловые кадры,— говорит Сергей Михайлович и рисует на доске (рис. 20 и 21).

Давайте разберемся в них. Положение Дессалина и офицеров в узловом кадре IIIб (рис. 21) дискредитирует себя тем, что повторяет композицию узла II (рис. 18). В пользу узла IIIа (рис. 20) говорит то, что в нем Дессалин может сделать хороший выпад. Кроме того, если в монтажном узле I у Дессалина было движение вперед, то дальше он хватал скатерть и отходил; в

узле II он делал выпад в глубину и поворачивался; теперь же в положении, какое он занимает в узле IIIa, есть возможность дать его наступательное движение еще сильней. Но если монтажный узел IIIa по положе-

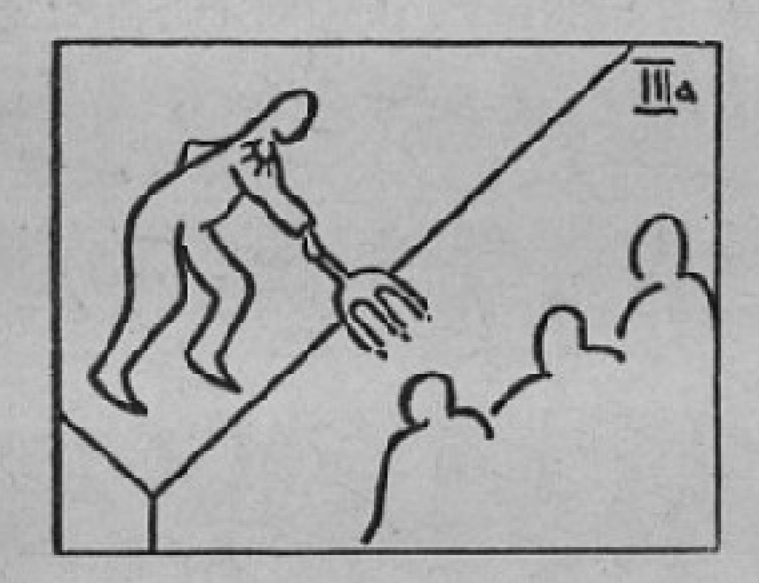


Рис. 20.

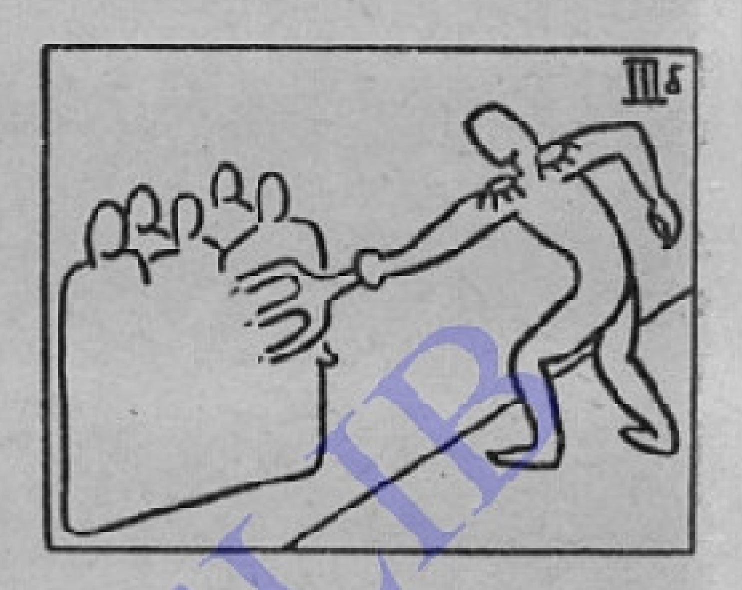


Рис. 21.

нию Дессалина вернее, то соблюдено ли в нем наше желание добиться нарастания направления в смысле более интенсивной подачи действия? Нет, не соблюдено. Что же нам теперь делать?.. Как сохранить данное положение действующих лиц и одновременно получить большую интенсивность в подаче Дессалина?.. Для этого возьмем Дессалина в том же взаимоотношении со средой и другими действующими лицами, но увеличим масштаб, то есть крупность самого плана. Тогда следует выделить узел III из общего действия крупнее, чем это делалось в первых двух узлах.

Сергей Михайлович подходит к доске и выделяет из рисунка узла IIIa укрупнение (рис. 22).

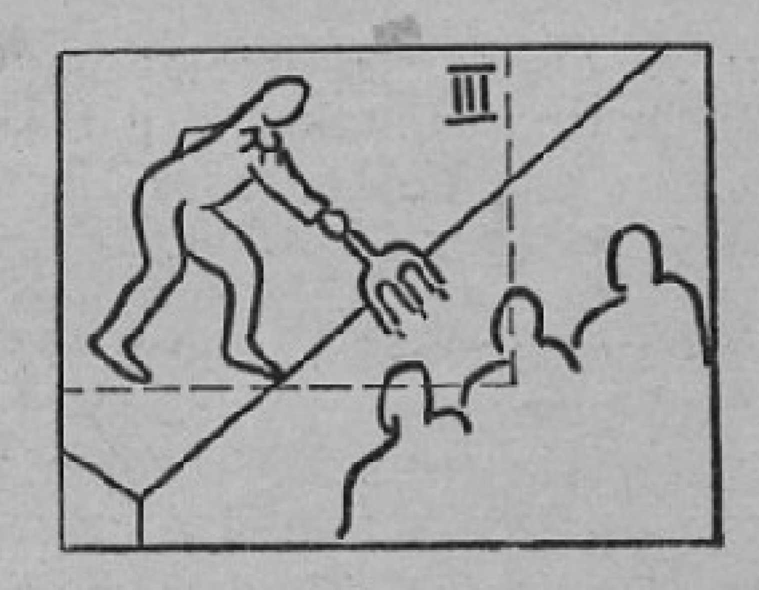


Рис. 22.

— Сравним три полученных узла,— говорит он.— В первом узле (рис. 15) Дессалин сравнительно мал — он дается на втором плане; во втором (рис. 18) Дессалин увеличивается, так как попадает на первый план, причем в обоих узловых кадрах сохраняется один и тот же масштаб. В третьем увеличивается крупность самого изображения, и тот размер, которого Дессалин достиг в узле II, находясь на первом плане, сохранится в узле III, когда Дессалин находится в глубине. А в соответствующий момент, когда игра на увеличение Дессалина будет довершена увеличением крупности плана, он сделает выпад своим подсвечником-трезубцем, офицеры отступят — выйдут из кадра, и наш герой окажется на первом плане (рис. 23).

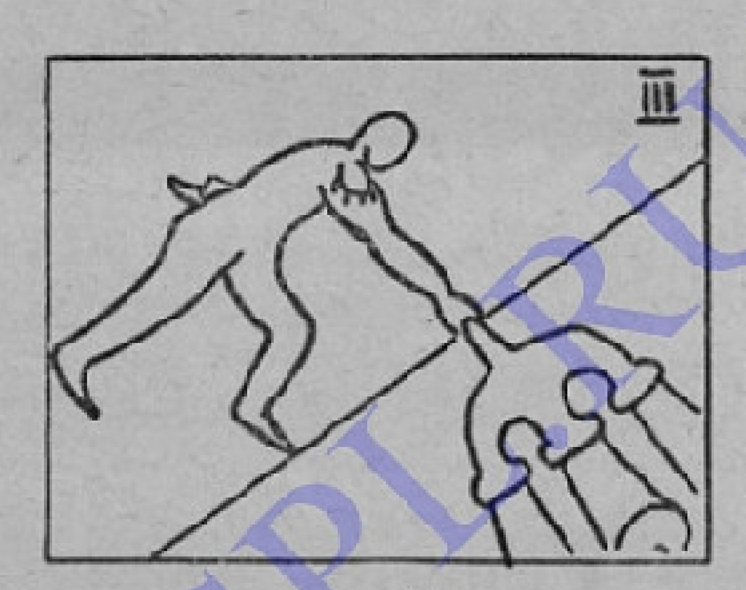


Рис. 23.

Сергей Михайлович анализирует возникшее при таком решении композиционное построение. Тремя узлами-кадрами Дессалин увеличивался три раза, а в четвертый раз, внутри третьего узла, получалось еще одно увеличение, но полученное за счет движения актера. Принципиально происходит то же самое, что имело место во время разработки мизансцены. Сперва мизансценно устанавливали, где и как происходит действие, что и на каком месте играется, почему возникают переломные моменты и переходы, а затем на каждой остановке намечали игру более высокой степенью выразительного проявления — жестом, мимикой и речью.

Это довольно сложное композиционное построение, но оно совершенно точно отвечает ходу нарастания

драматического напряжения сценарного задания. Такая раскадровка, при которой содержание действия, его развитие даны не только движением сюжета и игрой актеров, а и композиционным построением с переключением от монтажного воздействия на жест и мимику, становится образцом высокого режиссерского мастерства. Общая планировка всей сцены в кинематографическом решении как бы «взорвалась» в отдельные кадры монтажных узлов, а их монтажное чередование как бы свернулось и повторилось в одном узле, завершилось игрой внутри кадра.

Следующее драматическое членение — пробег Дессалина к выходу А по столу и его столкновение с четвертой группой офицеров.

— Очевидно,— говорит Сергей Михайлович,— оно станет содержанием действия четвертого монтажного узла. Заканчивается оно прыжком Дессалина на стул, когда он почти нарывается на сабли своей бывшей свиты. Как это снимать и с какой задачей?..

— Со стороны окна!.. Взять стол по диагонали, дать движение в глубину!..— предлагают с мест.

— В последнем предложении ощущается задача передать длину пробега. А если у нас главное — пробег, то с прыжком на стул следует подождать. Снимать же пробег, если давать его в глубину, как это предлагает К-цов, можно в узловом кадре, который мы обозначим IVa (рис. 24),— показывает Сергей Михайлович на рисунке мизансцены нужный вырез и спрашивает: — Согласны вы с этим?

— Пробег Дессалина должен иметь характер наступления, а не отступления. Надо перенести точку съемки навстречу пробегу, чтобы Дессалин в кадре набегал, а не убегал,— предлагают с места.

— Соображение верное,— соглашается Сергей Михайлович,— и его можно осуществить, если снять пробег с противоположной стороны, то есть взять узлом точку съемки IVб (рис. 24). В этом случае сохраняется длина пробега и возникает нужный характер движения — наступление. Значит, нам следовало бы заказать художникам такую декорацию, в которой стена с окном могла бы отниматься и, кроме того, была бы еще четвертая стена. Ее бы поставили в таком месте, какое для театра является совершенно невозможным (рис. 24). Появление

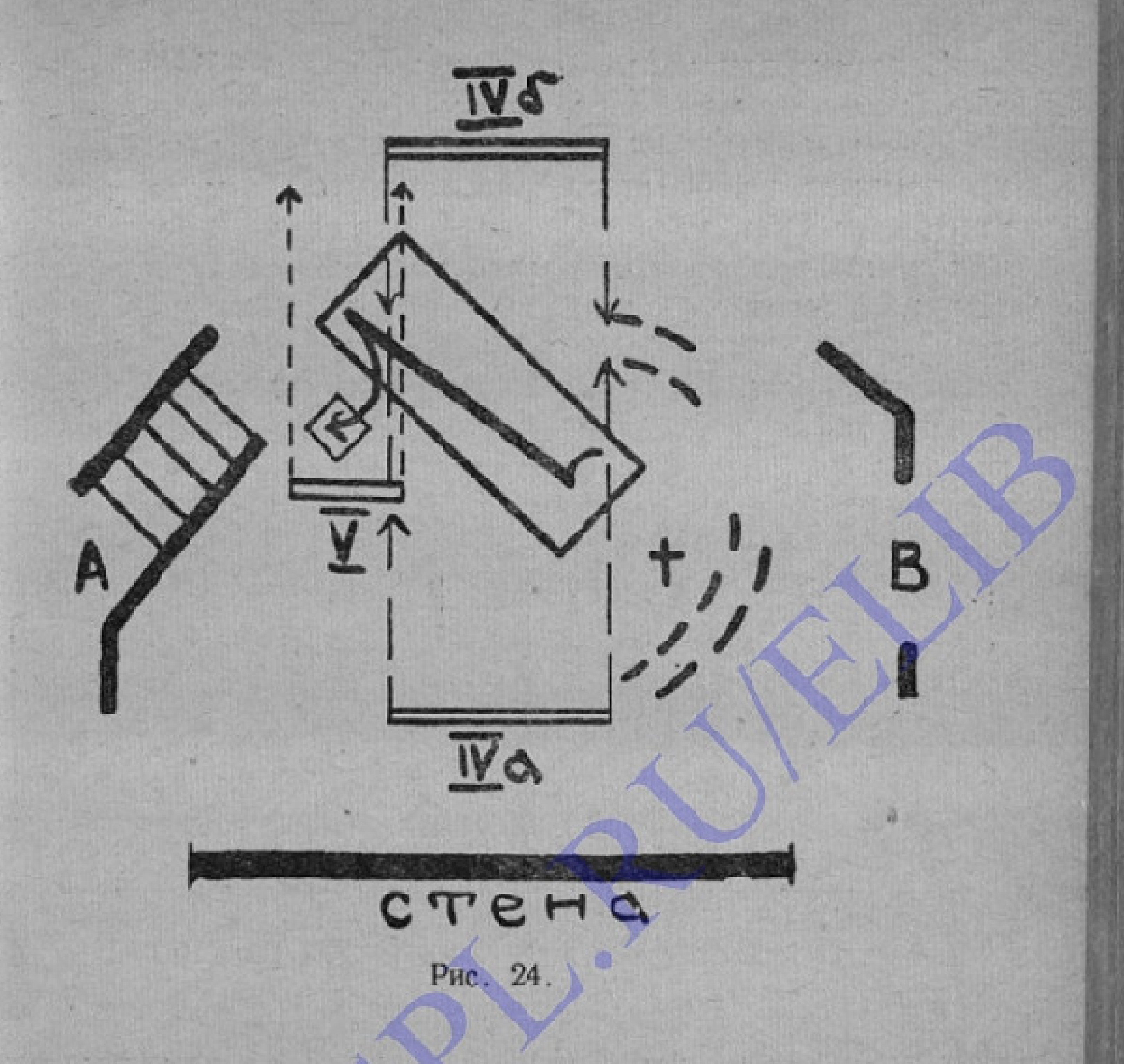


Рис. 24.

этой четвертой стены имеет принципиальное значение. На театре зритель наблюдает действие именно через эту отсутствующую четвертую стену. Поэтому и мизансцена театрального действия выстраивается в расчете на портал сцены. В кинематографе же имеется возможность видеть действие со всех четырех сторон, или, вернее, с любой точки вокруг действия. Это можно проверить и на нашей работе, если сравнить точки съемки узловых кадров I, II, III и IV.

Узел III, — возвращается Сергей Михайлович к рис. 23, — у нас заканчивается тем, что Дессалин ткнул в офицеров канделябром, те отступили, и тогда Дессалин отклонился в глубину и начал поворот для пробега по столу к лестнице. В следующем намеченном узле IV, который будет выглядеть примерно так (рис. 25), Дессалин бежит по направлению той же диагонали кадра, по которой он в предыдущем узле действовал подсвечником.

Сравним эти узлы, — продолжает он. — В III — свечи в громадном масштабе, затем Дессалин отклоняется. В IV — маленький в начале кадра Дессалин набегает на аппарат до большого увеличения. Этим он как бы повторяет свое наступательное движение предыдущего кадра, но делает выпад уже не подсвечником, а всем телом. Может ли он сразу после пробега шагнуть на стул?.. Нет, он дойдет до края стола и обязательно сделает паузу. Затем... Затем следует сделать переброску точки съемки и уже в новом кадре дать его прыжок на стул. И если раньше мы переходили из

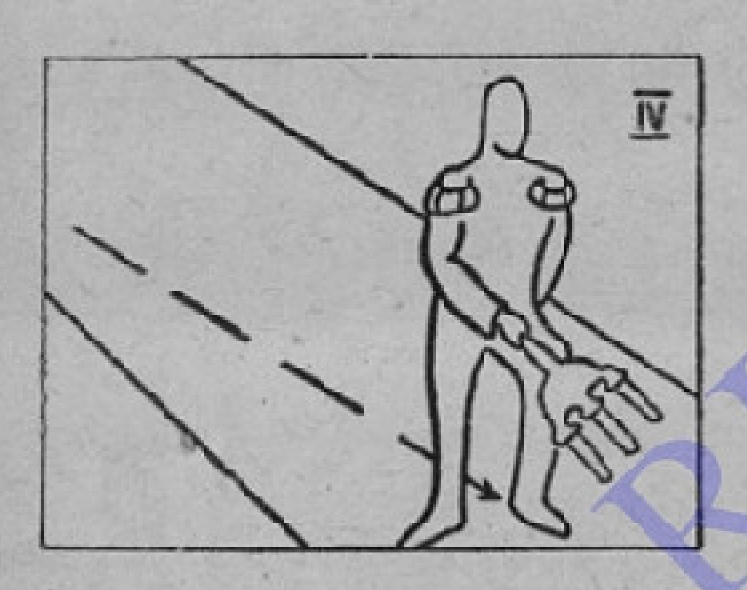


Рис. 25. Рис. 26.

куска в кусок на поворотах Дессалина, на движении, то в этом случае монтажный стык следует сделать на паузе, между движением. И подать эту паузу нужно сильно, подчеркнуть ее. Как это сделать?.. Резким поворотом точки съемки на 180 градусов (рис. 24, положение аппарата V).

Проекция узла будет выглядеть примерно так, — рисует Сергей Михайлович (рис. 26), продолжая объяснять. — Кроме того, паузу следует подать и игрой актера. Дессалин бежит, останавливается — пауза — и делает прыжок на стул. Достаточно ли этого?

— Перед прыжком Дессалин должен сделать шаг назад, — предлагают студенты.

— Иначе говоря, уже в узле V сначала шаг дальше по столу в глубину и только затем — поворот и прыжок, — уточняет Сергей Михайлович.

Обратите внимание на то, что теперь направление прыжка идет не только на офицеров, но и как бы на

зрителя. Но почему у нас узловой кадр V взят без офицеров?.. Верно ли это?.. Да потому, что вслед за этим, с момента выхватывания сабель, начинается перелом действия — начинают наступать офицеры. Именно поэтому построение предыдущих узловых кадров, когда в них присутствовали и Дессалин и офицеры, нужно нарушить и дать Дессалина одного. В следующем узле VI, когда офицеры выхватывают сабли, они должны быть даны не только без Дессалина, но и в общем резко подчеркнутом, едином действии всей группы бывшей свиты.

— Только сабли! — почти выкрикивает кто-то с места.

— Да, только сабли, — подтверждает Сергей Михайлович.— Кроме того, если вы обратите внимание, все предыдущие куски мы снимали несколько сверху. А шестой узловой кадр с офицерами следует снимать...

— ...обязательно снизу, — предлагают студенты.

— Да, снизу вверх, — говорит Сергей Михайлович и рисует на доске проекцию узла VI (рис. 27).

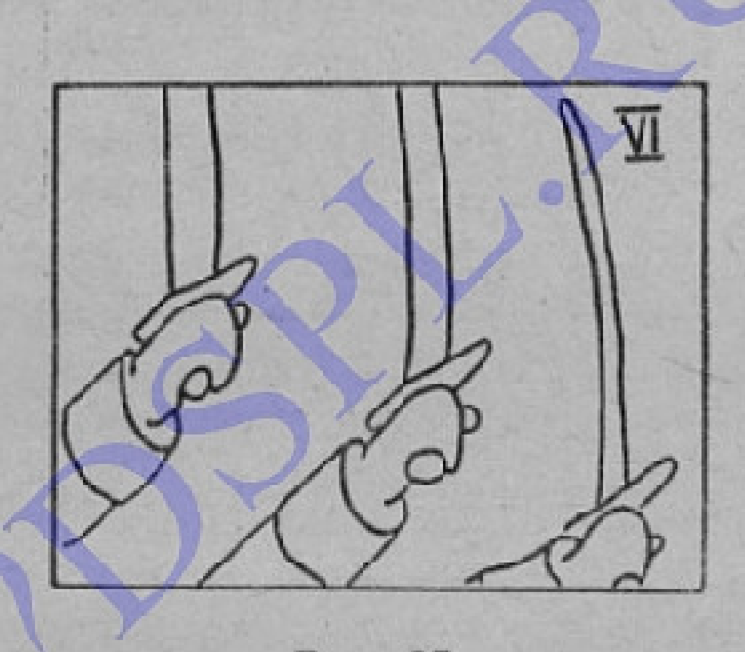


Рис. 27.

Отделение Дессалина от офицеров в изображении,— продолжает он объяснять, — да еще подчеркнутое разными направлениями точек съемки, даст зрителю нужное ощущение столкновения Дессалина с офицерами, позволит и в монтаже решить намеченную вначале постановочную задачу — дать отчетливо конфликт одного человека с группой людей... Какой должен быть следующий кусок?..

— Все выхватывают сабли! — подсказывают с места.

— Каким планом?

— Общим!

— Самым общим?

— Самым общим! — настаивают одни.

— Нет, еще рано!.. — утверждают другие.

— Самый общий план, — говорит Сергей Михайлович, успокоив аудиторию, — будет нужен тогда, когда полетит подсвечник и офицеры расступятся во все стороны. Следовательно, узел VII, не будучи самым общим, должен охватить все же большое число офицеров. Его тоже следует снимать несколько снизу. Причем выхватывание сабель должно начинаться в глубине, затем произойти на втором плане, и, наконец, когда передние обнажат свои сабли, то они как бы рассекут ими весь передний план кадра (рис. 28). Лишь после этого Дес-

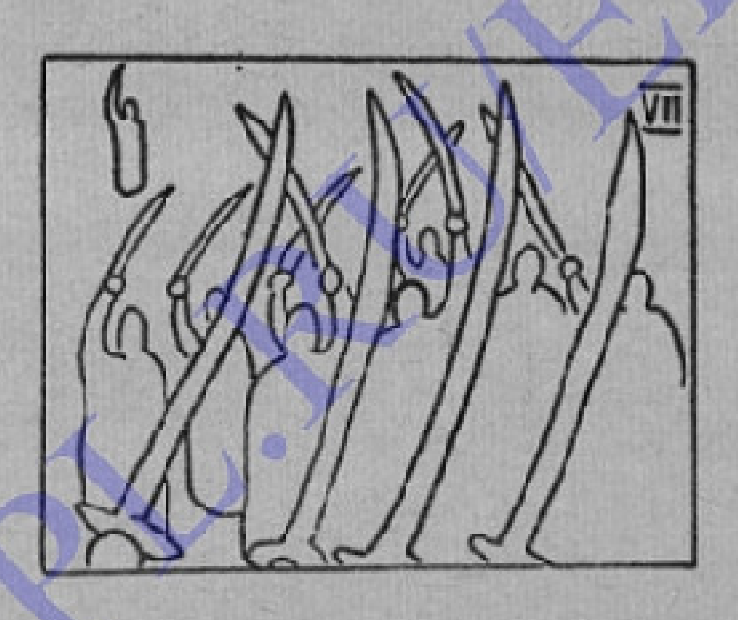


Рис. 28.

салин по мизансцене отскакивает, бежит к центру стола и замахивается подсвечником. В этом узле наличествует такой драматический момент, когда его можно и следует снимать с самой лобовой точки (рис. 29).

Но как можно еще усилить этот момент с помощью съемочного аппарата? — спрашивает Сергей Михайлович.

— Взять короткофокусный объектив!.. Двинулась камера!.. — предлагают студенты.

— Конечно, — подхватывает последнее предложение Сергей Михайлович, — камера как бы побежала вместе с Дессалином. Она останавливается, когда Дессалин добегает почти до края стола, и снова отъезжает, как бы шарахается, когда он замахивается подсвечником.

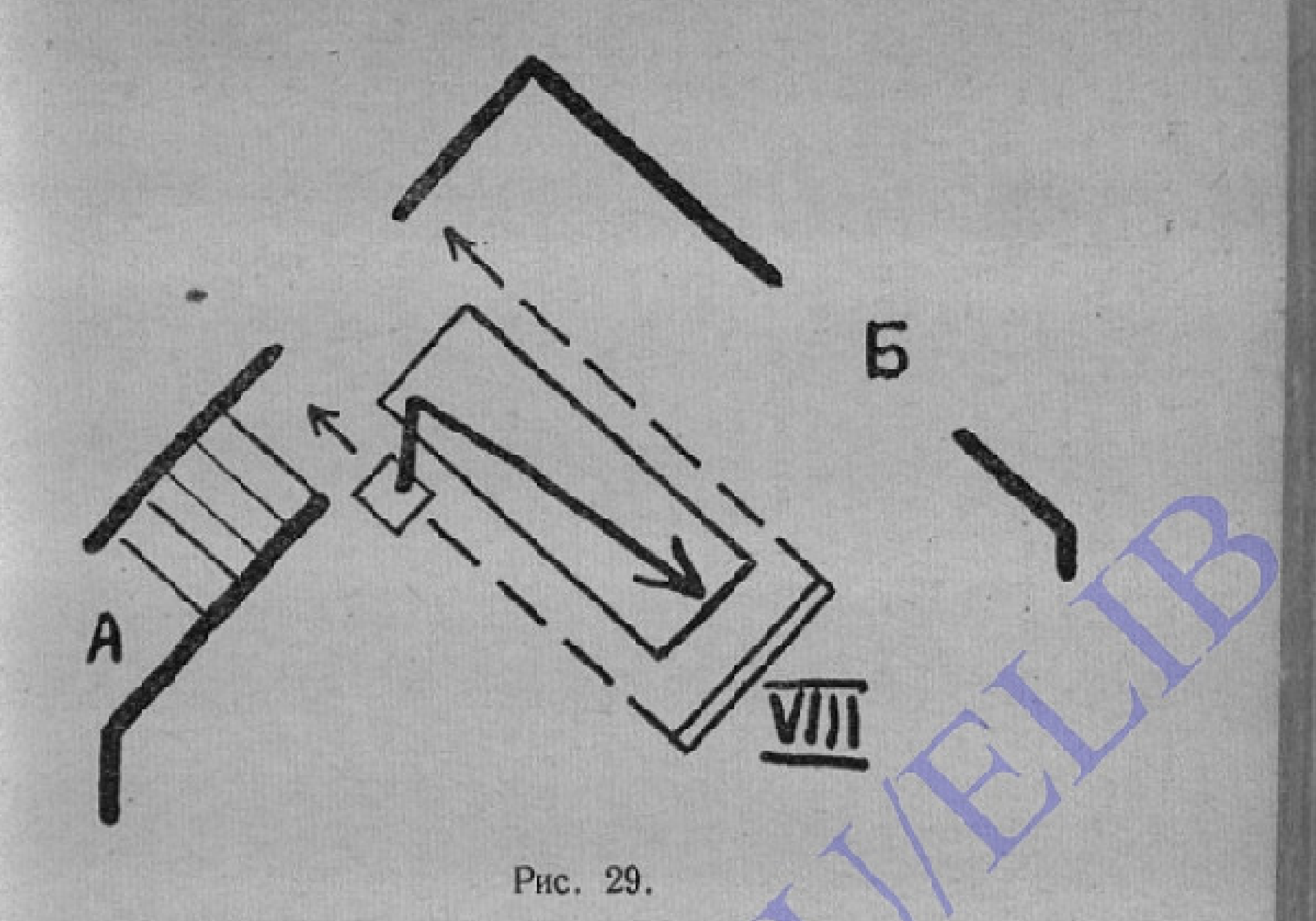


Рис. 29.

Но, прежде чем Дессалин обрушит подсвечник, он на какое-то мгновение замрет. Можно ли усилить напряжение этой выигрышной паузы еще и монтажом?.. Да, можно. Если общий план после второго отъезда камеры повторить неподвижными короткими кусками, снятыми с разных точек, то замирание Дессалина и офицеров будет дано в самом высоком напряжении. После ряда этих кадров Дессалин еще выше поднимет подсвечник и бросит его.

Учтите, что все эти сравнительно детализованные планы входят в один восьмой монтажный узел. Вот вам случай, когда направление съемки внутри одного узла следует менять.

Затем самым крупным планом нужно дать падение канделябра, разлетание его вдребезги, сверкание хрустальных осколков... И следующий кадр — «разлетание» офицеров. Последних уже следует показать самым общим планом, какой только можно сделать. При этом замах подсвечником нужно снимать несколько снизу, иначе будет плохо видно, а разлетающихся — подсвечник и офицеров — сверху. После всего этого можно давать кадр, когда Дессалин выскакивает в окно. Начи-

ная с этого момента, раскадровку всего последующего проезда Дессалина, начала восстания, появления восставших и т. д., вплоть до конца — вы должны сделать сами в порядке учебного задания. Мы же вместе приступим к разбивке намеченных монтажных узлов на кадры в следующий раз, — говорит Сергей Михайлович, заканчивая урок.

* * *

Очередные занятия начинаются с установления окончательной раскадровки первого монтажного узла.

Сергей Михайлович рисует на доске схему мизансцены этого узла Дессалина (рис. 15).

— Мы условились, — говорит он, — что до момента выхватывания сабель все снимается несколько сверху. Какие же основные требования мы должны положить в основу монтажной разбивки?

Сергей Михайлович формулирует эти требования. Первое — чтобы ощущение единства монтажного узла, всей монтажной группы сохранялось во всех кадрах одного узла. Второе — чтобы при переходе к первому же кадру следующего монтажного узла создавалось ощущение перехода к новому этапу действия с его особенностями и новым его направлением. Поэтому внутри первого монтажного узла можно сделать сколько угодно монтажных кадров, но все эти кадры должны быть подчинены композиционному единству. В каждом кадре внутри этого узла должен быть какой-то общий признак. Между кадрами одного и того же узла могут быть столкновения и разрывы, но они не должны доводиться до такой степени, чтобы единство монтажной группы распалось. И если внутри одного монтажного узла одни кадры снять сверху, другие — снизу без осмысленной задачи, то ощущения композиционного единства никогда не возникнет.

— Примерно такое же требование существует и в архитектуре, — объясняет Сергей Михайлович. — Когда фасад здания, например, имеет три членения, то каждое последующее членение должно быть сделано так, чтобы не распалось ощущение единства фасада. Если в таком здании (рис. 30), — говорит он, чертя на доске, — в каждом крыле сделано, скажем, три маленьких

окна и одно большое, то единство фасада сохранится. Но если окна будут, например, размещены таким образом (рис. 31), то ощущение закономерности членения пропадет.

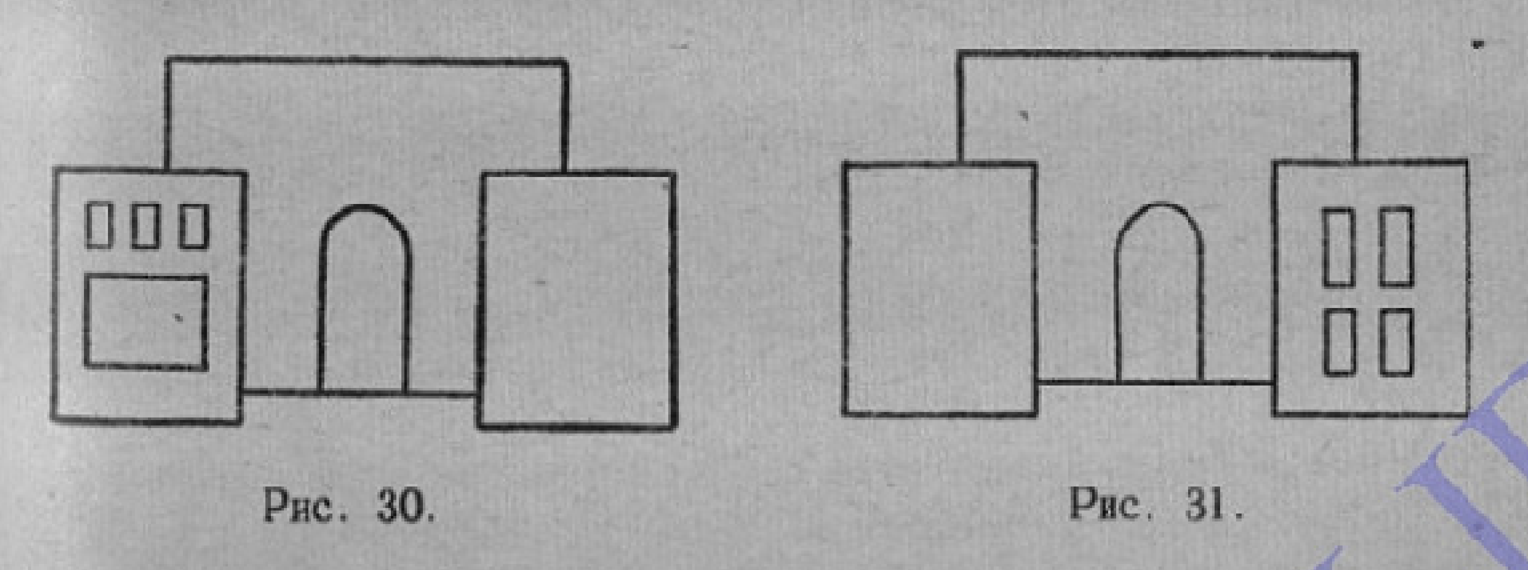


Рис. 30. Рис. 31.

И внутри монтажного узла имеется закономерность развития тех данных, которые взяты за основу при установлении узла в целом. Это значит, что основной признак композиционного построения узла должен сохраняться и во всех его кадрах. Простейший способ сохранения такого единства — брать все кадры в той же проекционной плоскости, то есть не допускать перестановки аппарата из стороны в сторону во время съемки разных кадров одного и того же узла. Иначе говоря, всю внутреннюю разбивку узла надо делать с одного общего направления.

— Не похоже ли это на закон единства действия в драматургии? — задают вопрос с места.

— Аналогия имеется несомненная, — отвечает Сергей Михайлович. — Если драма делится на акты, акты — на явления или сцены, то каждое действие внутри сцен должно сохранять единство акта, как действие внутри актов должно сохранять единство всей драмы, и не только по содержанию действия, но и по композиции. В первом монтажном узле — нашем «первом акте» — Дессалин сталкивается с первой группой офицеров и священником. Все движения внутри узла сохраняют основное направление. Дессалин наступает слева и из глубины, направо и вперед (рис. 15). Священник тоже отлетает в правый угол кадра. Как видите, общее направление движения сохраняется во всех действиях этого узла. Во втором же «акте» — следующем монтажном узле, где Дессалин наступает на вторую группу

офицеров (рис. 18), — основное направление действия идет уже справа налево, с первого плана в глубину. В связи с этим возникает новая закономерность в построении отдельных кадров второго узла. И это изменение направления действия нам продиктовала мизансцена.

— А если бы была другая мизансцена? — спрашивают с места.

— Другая мизансцена возникла бы тогда, — отвечает Сергей Михайлович, — когда у нас было бы другое содержание или иная трактовка. В таких случаях и монтажные узлы стали бы иными; они ведь вытекают из мизансцены. И если акт — действие драмы — делится на сцены, сцены — на мизансцены, то в кино деление идет дальше: мизансцена дробится еще на монтажные узлы, а монтажные узлы — на кадры. И каждый последующий элемент подчинен своему непосредственному «начальнику». Кадр — это рядовой солдат, монтажный узел — командир отделения, мизансцена — взводный и так далее. Дисциплина железная!..

Сергей Михайлович объясняет, что при членении только на монтажные узлы, без дальнейшего дробления на кадры, целый ряд моментов игры был бы дан ослабленно, недостаточно впечатляюще. Но если сразу же попытаться начать разбивку на кадры, то всякий раз перед каждым новым кадром возникал бы вопрос: откуда снимать этот кадр?.. В каком ракурсе его взять: снизу, сверху? Где критерий этому? Когда же имеется предварительная разбивка на монтажные узлы, то становится ясным, что в первом узле, первом действии Дессалина, его следует показывать с лица. Во втором узле все куски — с затылка, через Дессалина, через его погон на первом плане. В третьем — опять с лица, но уже в увеличенном масштабе. Во втором узле, где Дессалин на первом плане и взят со спины, можно дать такой кадр: плечо Дессалина с погоном и в глубине офицеры (рис. 32). Этот хороший кадр стилистически вполне уместен для второго узла. Внутри же первого или третьего он уже дезориентировал бы зрителя.

— Все то, — говорит Сергей Михайлович, — что при анализе «Броненосца «Потемкина» и других фильмов расценивается как плод сложнейших вычислений и композиционных расчетов, в действительности возни-

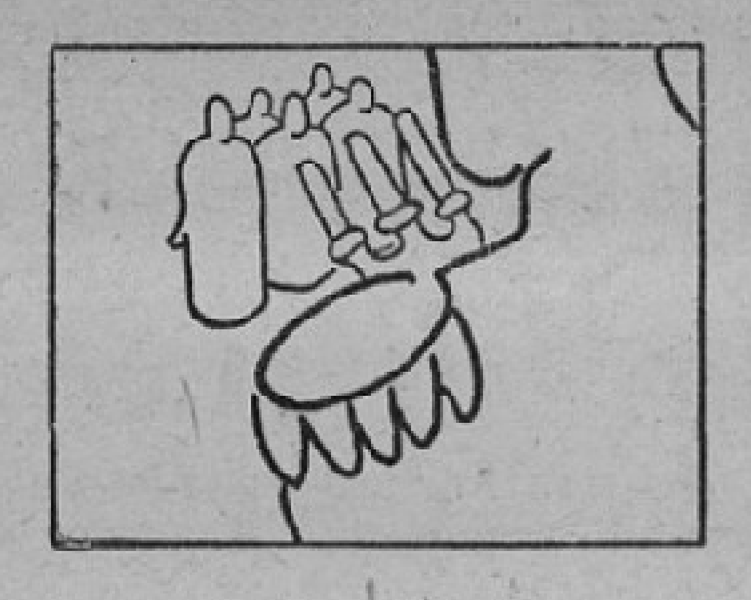


Рис. 32.

кает как непосредственный результат драматургического членения каждой сцены (лестница, ют и т. д.) на монтажные обломы — узлы, как итог четкого ощущения и вытекающего из него композиционного подчинения каждого кадра своему монтажному узлу. Монтажный узел — это своеобразный тезисный кадр, который возникает из верного ощущения ситуации. Так, если мы сформулируем верное название каждого узла, у нас получится нечто вроде тезисов:

...Дессалин столкнулся с первой группой офицеров, повернулся...

...И столкнулся со второй группой, повернулся...

...И встретился с третьей...

Каждый из этих тезисов, — продолжает Сергей Михайлович, — определяет особенность монтажного развития внутри узла, закономерность раскадровки. Если, например, нужно снять руку Дессалина, которой он захватывает скатерть, то такой вырез из первого узла (рис. 33 и 34), в котором дан край стола, — сверху

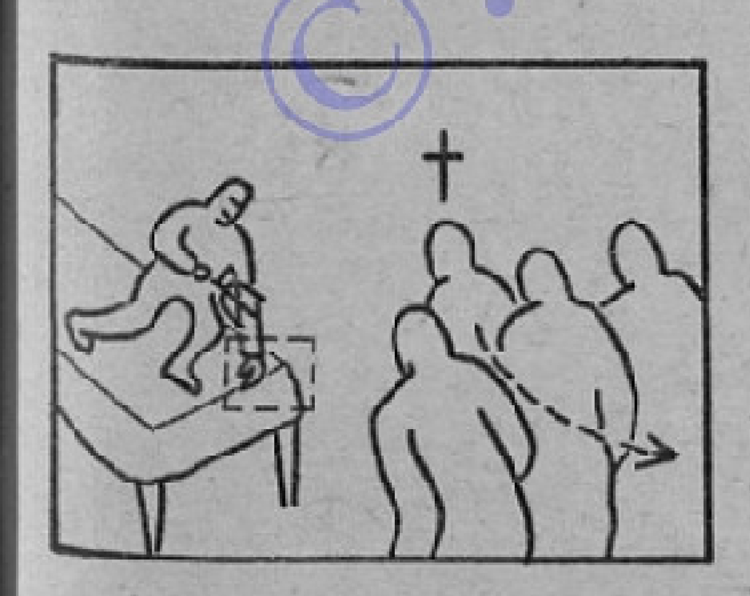


Рис. 33.

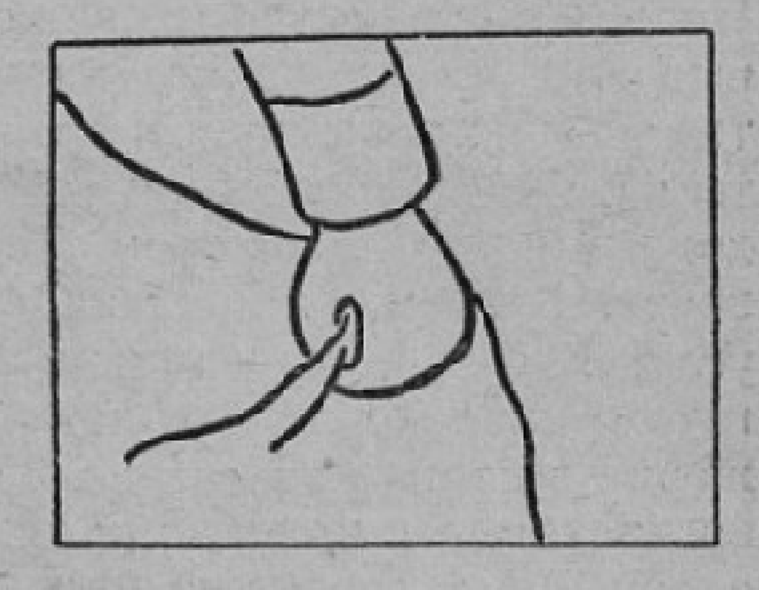


Рис. 34.

входит рука, хватает край скатерти и поднимает ее — будет самым лучшим из всех, какие можно придумать для этого кадра и для точки его съемки.

Сохранение основного направления съемки обеспечивает сохранение единства этого кадра со всеми другими кадрами того же монтажного узла. Как я говорил, это наиболее простой и отчетливый способ раскадровки. Но могут возникнуть и более сложные способы. Так, если мы этот кадр станем снимать с противоположной точки, переставив съемочный аппарат на 180 градусов, то такой кадр, данный как часть общего действия, нарушит его единство. Но если мы захотим акцентировать, подчеркнуть захватывание скатерти, то кадр обратной точки съемки, обязательно встречной точки, с поворотом аппарата на 180 градусов, мы дадим. Но дадим в монтажной последовательности — вторым, после основного, и основной выделим метражом. Оттеняющий же кадр обязательно должен быть меньшего метража — половиной или четвертью длины основного. После такого акцента следует вновь перейти к кадру лицевого, основного построения. Но не злоупотребляйте перестановкой съемочного аппарата по круговому ходу вокруг действия, внутри узла. Этим можно заиграться так, что закономерность действия внутри монтажного узла нарушится и узел распадется.

Вырез из второго узла, через погон Дессалина (рис. 32), нужно давать достаточно длинным по метражу, чтобы было видно наступление и отступление офицеров, чтобы была видна вторая рука Дессалина, выбрасывающая трезубец. Такой же кадр внутри первого узла при любом метраже был бы совершенно неуместен. Но и в первом узле можно получить свой эффектный вырез. После крупного плана захвата и подъема скатерти (рис. 34), после его акцентировки куском, снятым с противоположной точки, можно получить превосходный кадр, в котором Дессалин поднимает скатерть вверх. В этом кадре лицо Дессалина будет в левом углу, а свечи, выдвинутые над скатертью, будут двигаться направо, то есть по основному направлению движения в первом узле (рис. 35). В третьем узле мы снова возвратимся к подобному типу построений. Но там Дессалин будет двигаться более крупными планами, а све-



Рис. 35.

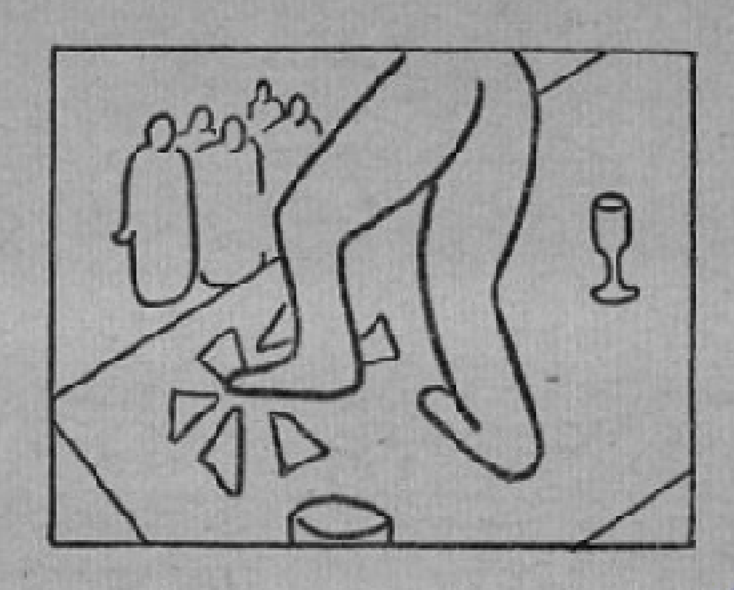


Рис. 36.

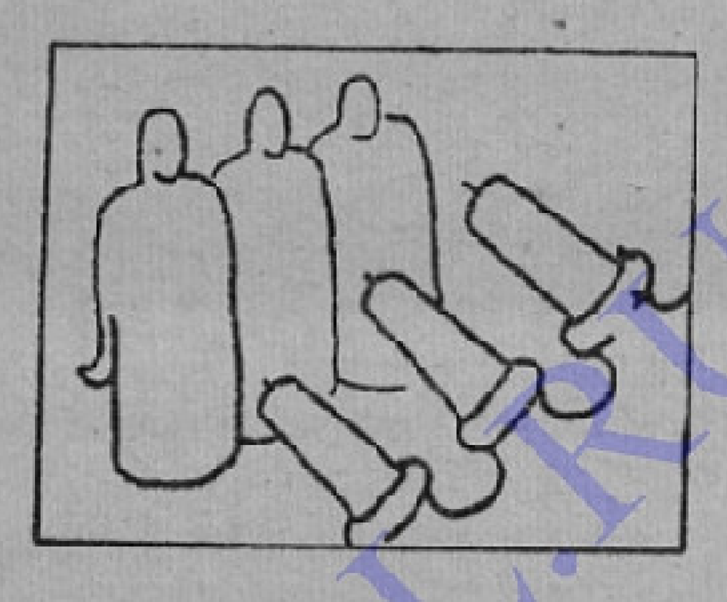


Рис. 37.

чи будут почти бить в объектив съемочного аппарата (рис. 23). Направление же движений и композиционное построение кадров второго узла будут резко противоположными по отношению к построению кадров первого и третьего узлов.

Развивая раскадровку второго узла, можно снять и такой кадр: ноги Дессалина, через них — действия офицеров. Когда же Дессалин двинется в их сторону, то можно ему под ногу поставить хорошее блюдо так, что он раскрошит, растопчет его (рис. 36).

И без учета монтажных узлов вы, вероятно, можете найти такой кадр, но, поставив его в первый или третий монтажный узел, нарушите четкость монтажного построения. Если же учитывать основное направление съемки второго узла, то можно дать, предположим, сначала тезисный кадр (рис. 18), затем — нога, делаю-

щая шаг (рис. 36), а затем — кадр через плечо (рис. 32), чтобы подчеркнуть выпад Дессалина. И после этого можно дать офицеров и крупно — подсвечник, от которого они шарахнутся (рис. 37). Таким образом, для всего второго узла возникнет свой, совершенно определенный стиль решения и построения кадров.

— Но если мы будем так подробно кадровать каждый узел, то можем потерять ощущение всего действия в целом, — выражают вслух свои сомнения некоторые студенты.

— Работа кинорежиссера в том-то и заключается, — отвечает им Сергей Михайлович, — что он должен соблюдать не только единство пространственной и изобразительной композиции, но в то же время строить и временной, ритмический рисунок действия в мизансценах, игре актеров и монтаже. Но если предварительно установить, что первый узел, например, самый большой по действию и, значит, самый длинный по метражу, третий — по действию самый короткий, а второй — несколько больше третьего, но короче первого, то у вас возникнут какие-то временные данные для разработки каждого узла. Они, по существу, уже решаются в мизансцене. Что касается стиля решения кадров одного узла, то кадры разных композиционных построений могут стоять рядом только тогда, когда и мизансценное решение идет по разным параллельным линиям, когда действие развивается параллельно. В таком случае мы бы давали одно действие в его манере передачи, в его стиле, а другое — параллельное действие — в другой манере. Этим мы бы отсекли одно действие от другого. Когда же, развив, скажем, вторую линию действия, нам понадобилось бы по содержанию вернуться к первой, мы снова вернулись бы и к первой манере, но уже в каком-то нарастании способа подачи.

Подумав немного, Сергей Михайлович продолжает:

— Предположим, что в нашем эпизоде приходит к священнику не один, а три черных генерала и вокруг них, в трех углах зала, происходит соответствующее действие. Тогда каждый из генералов должен иметь не только свое лицо, свой костюм, но и свой стиль изобразительного решения, свое кадровое построение. Только в этом случае ни они сами, ни действие вокруг них не смещаются. Но это различие не должно быть

доведено до такой степени, когда кадры распадутся, будто снятые в разных местах, а не в одном зале, когда они будут восприниматься как кадры разного действия. В этом случае наряду с различием должно быть и нечто общее в манере их подачи, в композиции кадров. Видели ли вы, как работает актер-трансформатор, который то выскочит из-за своей ширмы Наполеоном, то через несколько реплик — за ширму, и выходит сразу же какой-нибудь старушкой, или вставит себе лошадиные зубы — и перед зрителем президент Вудро Вильсон? Элементы подобной трансформации имеются и в работе режиссера. То он Фамусов, то — Чацкий, то — Софья. При всем этом не только нельзя терять ощущение своеобразия каждого действующего лица, но нужно, чтобы это индивидуальное своеобразие распространялось также и на манеру подачи каждого персонажа или группы персонажей. Рассчитать это до конца за столом почти невозможно. Ощущение того, как нужно снимать каждого героя, должно возникать органически, на месте. Если вы знаете о таких своих возможностях, тренировались в них, если у вас есть яркое ощущение каждого образа, то ощущение манеры подачи появится во время самой работы.

Сейчас, — развивает эту мысль Сергей Михайлович, — анализируя «Потемкина», можно заметить, что на лестнице все умоляющие старики были даны встречным ходом по отношению к солдатам; все кадры с коляской построены по диагонали, за исключением одного, который построен тоже по диагонали, но встречного направления (это тот момент, когда мать толкает коляску). Но ведь у нас заранее такого композиционного замысла не было. Как же это получилось?.. Верное ощущение события и навык своеобразно разрабатывать каждую сцену обусловили возникновение отчетливой стилистической линии в каждом отдельном монтажном узле. Примечательно, что Гриффит, применивший впервые лет двадцать назад параллельный, переплетенный монтаж, дальше эту возможность никак не развил. Для него существует только сюжетный переплет действия, он не разглядел того, что в параллельности подачи действия имеются большие возможности. Посмотрите его фильм «Сиротки бури», он снят в 1923 году, то есть всего за год до «Стачки». Обратите внимание на мас-

совые сцены. Вы увидите, что пластического развития темы у него нет и массовые сцены весьма хаотичны.

— А если мы изменим трактовку, изменится ли стиль построения кадров? — спрашивают с места.

— Да, и я вам уже об этом говорил, — отвечает Сергей Михайлович. — Для нас Дессалин является положительным героем. Наши симпатии на его стороне. Поэтому Дессалин определяет и ситуацию, и мизансцены, и раскадровку. Но если бы этот эпизод ставили, скажем, в Америке, ставили сознательные и несознательные прислужники империализма — все равно, то героика, которую мы подчеркиваем в Дессалине и для которой мы мобилизовали все выразительные средства, была бы убрана не только из кадров и мизансцен, но и из самой сценарной разработки. Тогда, например, какой-нибудь из офицеров усомнился бы, можно ли так бесчестно захватывать своего противника — Дессалина. И его убеждали бы, что западня — естественный путь спасти Францию. Его убеждали бы, что не нужно бояться погибнуть, нападая на такого врага, как Дессалин. И этот офицер воодушевился бы и первым ринулся на Дессалина. Священник тоже превратился бы в героическую личность. И, когда все средства были бы, скажем, исчерпаны и вся армия отступила, священник бы не сдался... Его, конечно, сделали бы самым рядовым миссионером. Офицеров, которые первыми обнажили сабли, не дали бы сбоку и несколько в глубине, как у нас, а как наиболее смелых и примерных вывели бы на первый план и в центр. Когда Дессалин взлетел бы на стол, главным при такой трактовке явилось бы то, как офицеры призывают друг друга к действию. Можно сказать, что при подобном решении основным действующим лицом стали бы офицеры, а Дессалин — их фоном. Как видите, трактовка, меняя отношение к содержанию действия, изменяет не только стилевую манеру кадров, но и мизансцены. Это очень ярко заметно обычно в фильмах голливудских продюсеров. Они вынуждены обращаться часто к прогрессивной тематике, так как зритель интересуется ею. Но трактовкой, манерой подачи характеров и событий они утверждают свои классовые реакционные позиции.

Сергей Михайлович останавливается на значении обреза кадра. Он анализирует кадр первого узла, где

Дессалин стоит с поднятой скатертью (рис. 35). В таком обрезе, когда скатерть перекрывает почти половину кадра, но сама дана только частью, создается впечатление, что человек защищается. Но если обрез дать иначе, с бо́льшим пространством, со скатертью, взятой целиком, то возникло бы нелепое ощущение, так как было бы видно, что Дессалин прикрывается, по существу, тряпкой (рис. 38). Этот пример наглядно демонстрирует, что показ части предмета или действующего лица иногда вернее, выгоднее, чем показ целого.

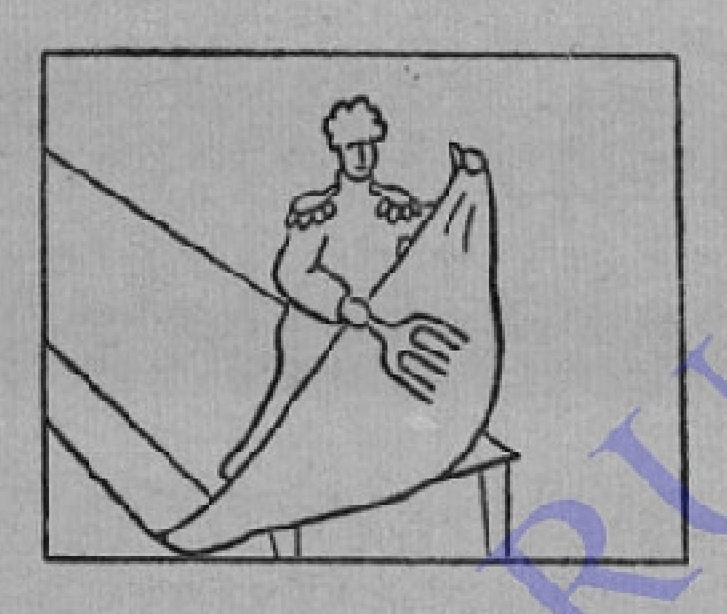


Рис. 38.

— Кроме того, — продолжает Сергей Михайлович, — верный вырез кадра (рис. 35) своей линейной композицией, построением воспроизводит рисунок мизансцены всего узла. Если там офицеры стоят полудугой и на них слева направо наступает Дессалин, то и в кадре полудуга скатерти линейно повторяет полудугу офицеров, а трезубец подсвечника тоже движется слева направо, по диагонали. Композиционно все кадры внутри первого узла строятся по такой диагонали, они как бы нанизаны на эту диагональ. И если нас заинтересует проскальзывание священника за спины офицеров, когда он отступит, то вырез такого куска действия мы тоже построим по доминирующему признаку первого монтажного узла. Где-то в глубине будет Дессалин, священник отступает, и цепь офицеров, которая на мгновение раскрывается, пропуская священника, снова смыкается и становится барьером между ним и Дессалином.

Нарисовав этот кадр (рис. 39), Сергей Михайлович объясняет, что для получения такого кадра придется на съемке несколько передвинуть Дессалина. Одно и то

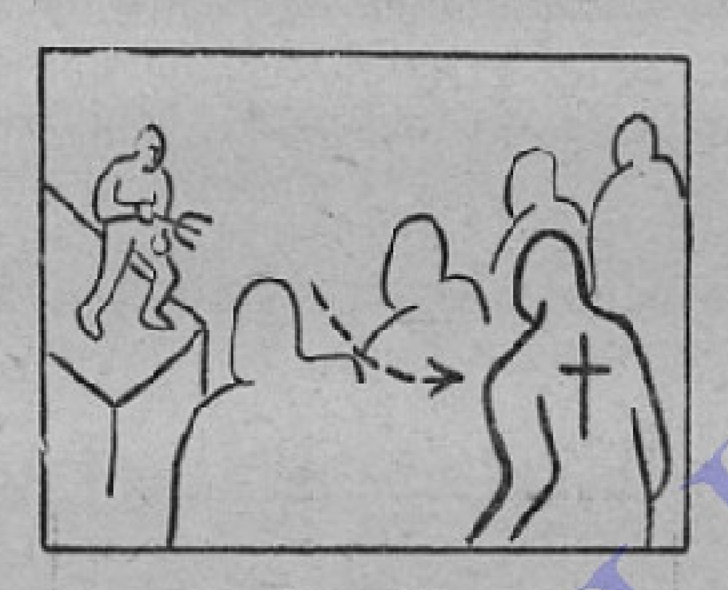


Рис. 39.

же физическое расположение людей на съемочной площадке не всегда дает одно и то же оптическое соотношение в кадре. На съемке придется передвинуть Дессалина вместе со столом правее, но ощущение от кадра будет такое, как будто Дессалин стоит на том же месте. Такую поправку в кадре приходится делать на съемке почти всегда.

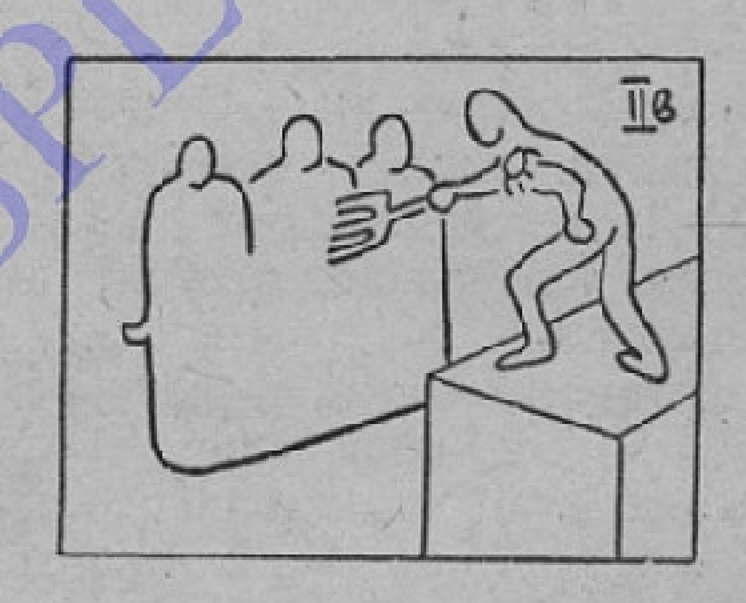


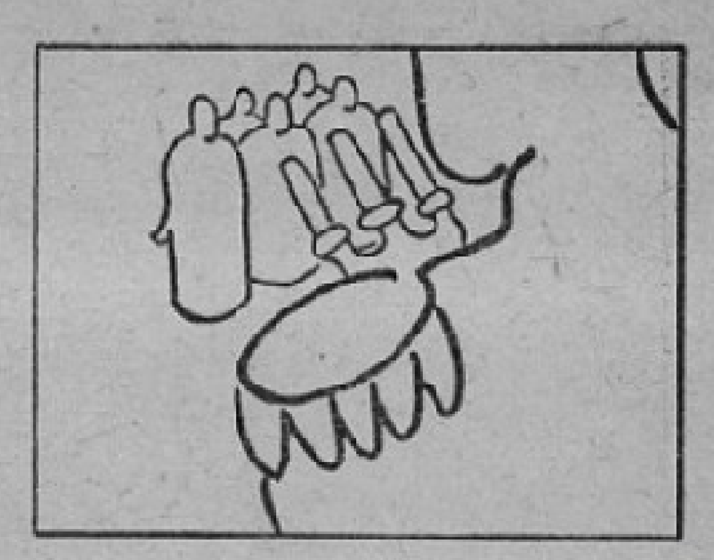
Рис. 40.

— Имея начальный тезисный кадр снятым во втором монтажном узле (рис. 40), — продолжает Сергей Михайлович, — мы можем следующим кадром дать Дессалина через плечо и погон (рис. 41). Дальше мы дадим ногу Дессалина, наступающую на блюдо. Стоит взять блюдо тонкого севрского фарфора, чтобы оно

легко раскрошилось, когда нога на него наступит (рис. 42). Затем можно дать Дессалина с обоими погонами (рис. 43). И, наконец, дать его выпад подсвечником (рис. 44).

В качестве резерва, — говорит Сергей Михайлович, несколькими штрихами набросав кадры, — запомним возможность дать еще раз кадр через погон (рис. 41), но в более крупном разрезе.

Все эти кадры,—продолжает он, — сохраняют свою композицию движения тоже по диагонали, но в направлении, обратном данному в первом узле. И это новое направление соответствует изменению направления движений Дессалина в мизансцене. Третий узел—не только новое направление движений, но и в какой-то мере новый принцип построения кадров. В тезисном кадре (рис. 23) Дессалин, почти сохраняя направление движения, подобного движениям первого узла, дается несколько более в фас и, что очень важно, крупнее вырезается. Кадр Дессалина со скатертью (рис. 35) — кульминационный для первого узла. Начальный же, первый тезисный кадр третьего узла по своему построению, по своей интенсивности равноценен кульминационному кадру первого узла. Теперь


Рис. 41.

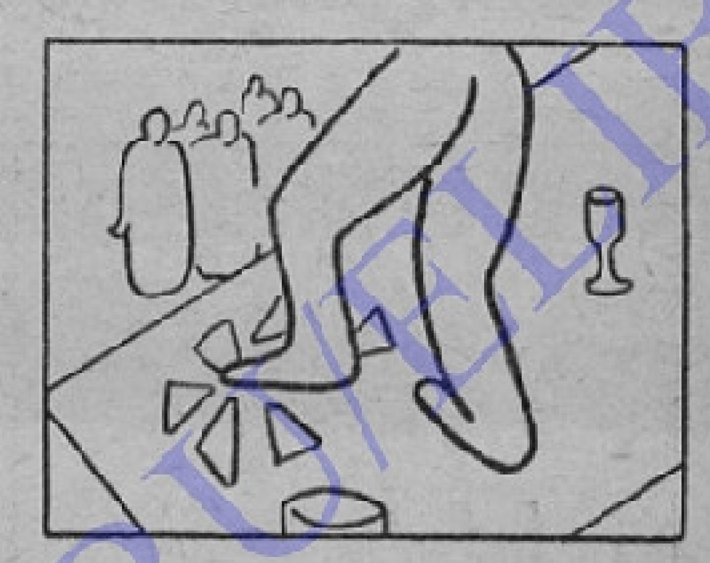
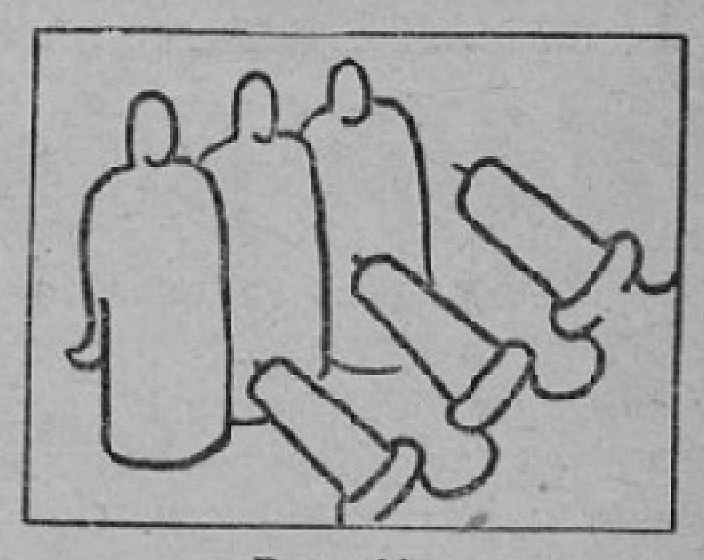

Рис. 42.


Рис. 43.


Рис. 44.

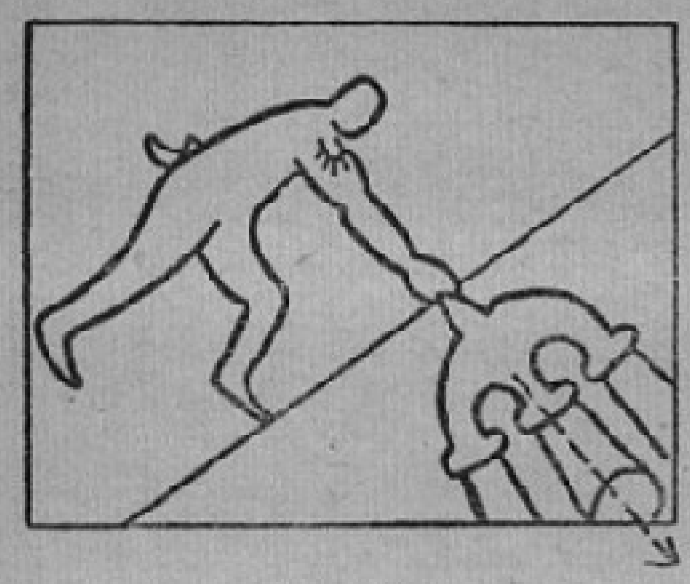


Рис. 45.

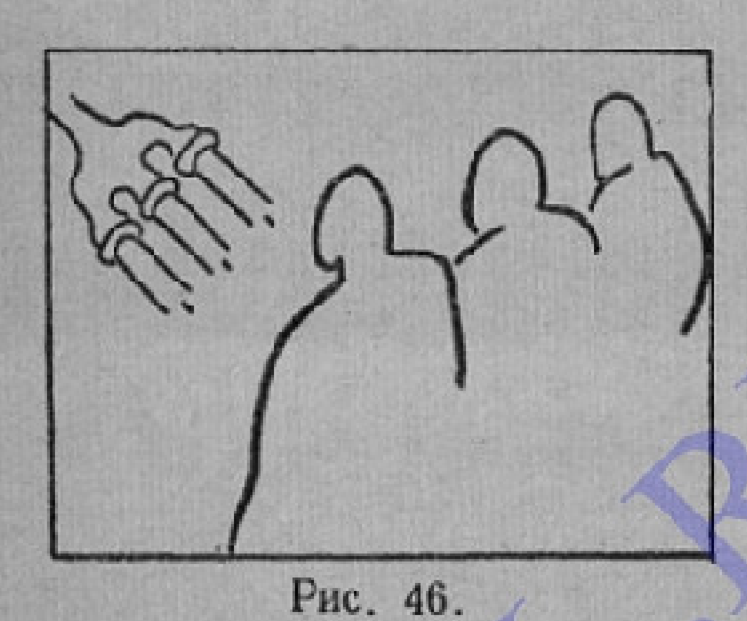


Рис. 46.

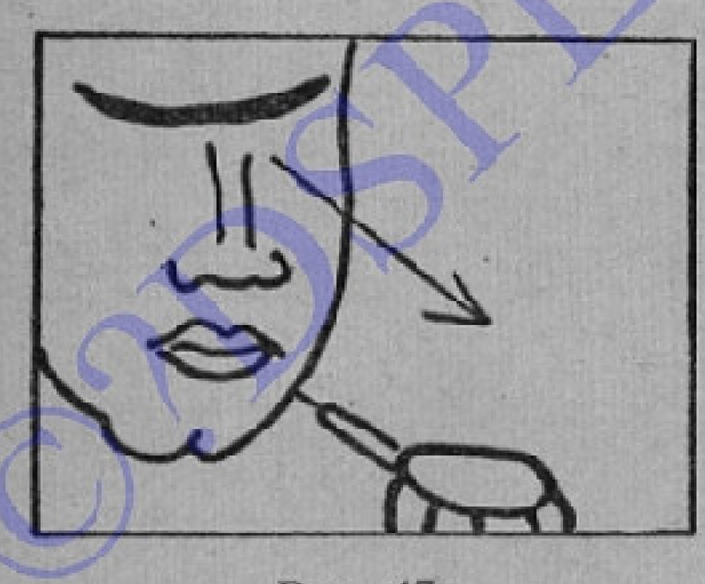


Рис. 47.

Дессалин — не только на первом плане. При соответствующем выпаде он выйдет на крупный план и заполнит собой почти весь кадр.

Растет напряжение действия, изменяются и средства выражения.

Надо полагать, что в третьем узле мы дадим первый кадр, приближающийся к тезисному (рис. 45), где Дессалин сделает такой выпад, что свечи, выталкивая офицеров, выйдут за кадр. Следующий кадр — Дессалин дернул подсвечник назад, и в кадр входят офицеры (рис. 46). И, наконец, — лицо Дессалина, входящее в кадр, пауза и его поворот (рис. 47).

И если в первом узле у нас намечалось шесть-семь кадров, во втором — пять, то в третьем их будет еще меньше.

Следующим, — продолжает Сергей Михайлович, — у нас будет кадр четвертого узла. Все стыки из узла в узел пока даются на поворотах Дессалина. Его поворот на крупном плане (рис. 47) после выпада в последнем кадре третьего узла будет монтажно подхвачен продолжением поворота и в четвертом узловом кадре. Кроме того, Дессалин, пробегая по столу, вырастет от фигуры небольшого размера, какая была в глубине кадра, до почти среднего плана. Этот тезисный кадр будет и единственным. Больше кадров в этом действии не нужно. Но так как он единственный, то в нем следует

дать и офицеров. Разрыв в изображении Дессалина и офицеров у нас намечен дальше. Кроме того, для такого пробега хорошо поместить несколько неподвижных фигур, по сравнению с которыми лучше будет ощущаться перемещение бегущего Дессалина (рис. 48).

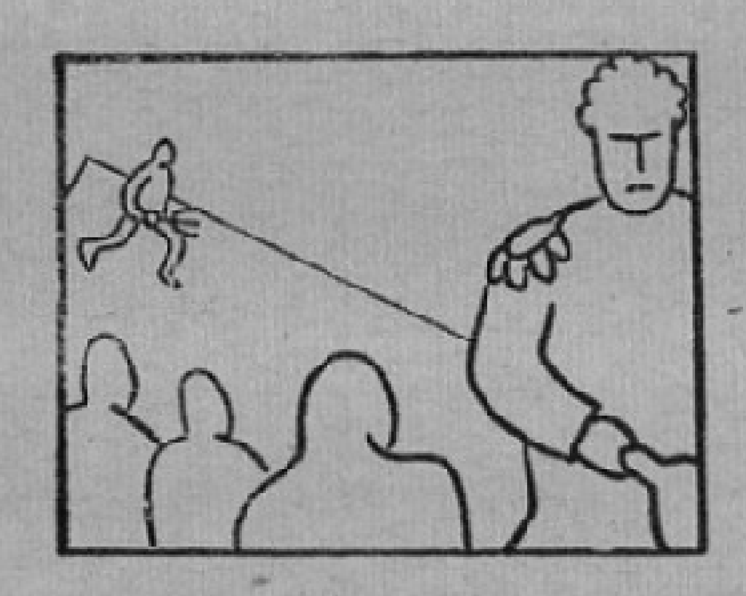


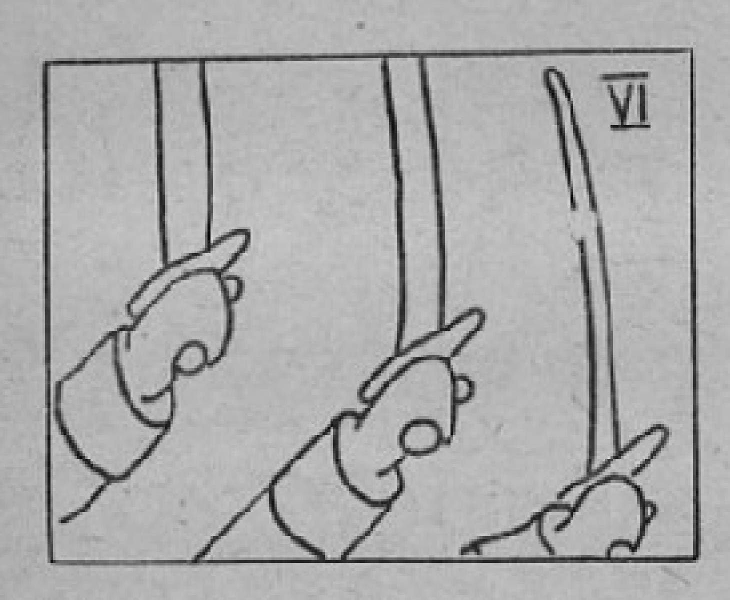
Рис. 48.

Сколько же у нас получается кадров в каждом узле?— спрашивает Сергей Михайлович и, выслушав целый ряд соображений студентов, отвечает сам: — В первом — примерно семь, во втором — пять, в третьем — три, а в четвертом — один. Учтите, что это соотношение, дающее ощущение нарастания темпа и напряженности действия, должно быть подчеркнуто монтажной длиной кусков. Но установить их метраж умозрительно невозможно. Помнить же об этом следует всегда.

Пятым узлом, — продолжает он, — у нас был кадр, который мы собирались снимать с переброской съемочного аппарата на 180 градусов, встречно, когда Дессалин добегал до края стола, останавливался, делал паузу и почти вылетал на стул или кресло (рис. 26). До сих пор все стыки из узла в узел были связаны с поворотом Дессалина. Теперь, в самом стыке между четвертым и пятым узлом, не будет не только поворота, но и движения. Поворот и движение будут даны внутри пятого узлового кадра. Поэтому резать эти куски и склеивать их мы должны будем на паузе. Только потом Дессалин своим выпадом почти на аппарат как бы доиграет монтажное построение.

Следующий, шестой узел — выхватывание сабель офицерами. Мы договорились его снимать снизу вверх

(рис. 49). Но следует ли сразу переходить на такую точку съемки?.. Не лучше ли будет разбить шестой тезисный кадр на два?.. Один — офицеры, — снятые еще сверху и сбоку, данные срезано, когда они хватаются за сабли (рис. 50), и затем тот, который был нами намечен, с нижней точки съемки, когда сабли взлетают на аппарат (рис. 49).



Рит. 49.

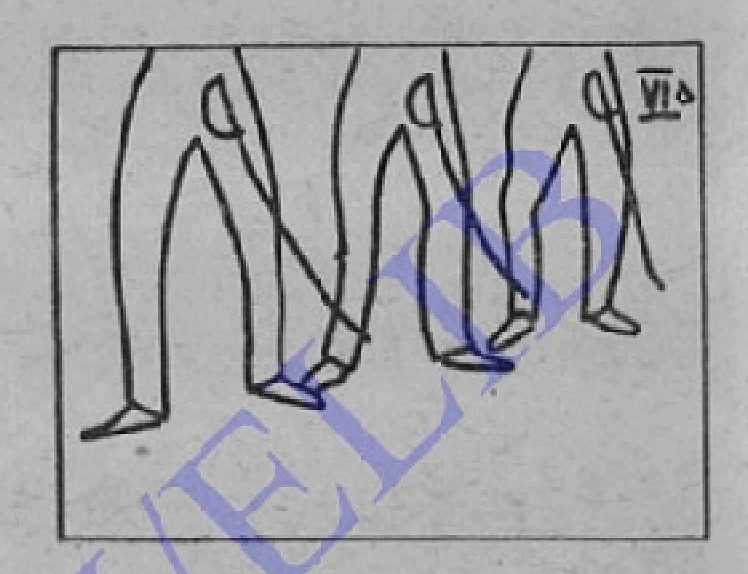


Рис. 50.

Лично для себя, — говорит Сергей Михайлович, — я бы снял третий, промежуточный кадр выхватывания сабель с лобовой точки зрения.

Следующий узел — седьмой — общий план с большим числом офицеров, тоже снятый снизу. Как мы сговорились, выхватывание сабель в этом кадре будет происходить начиная из глубины до переднего плана, где эти взлетевшие сабли как бы рассекут весь кадр. Но по сколько нам следует брать сабель, какой кратности — к трем или четырем?..

Мы все время брали нечетную кратность!..

— Строили на трех!.. — подсказывают студенты.

— А сейчас, — говорит Сергей Михайлович, — лучше взять для офицеров четную кратность, строить их комбинации, исходя из четырех. Тогда Дессалин и все его действия в самых коротких планах, благодаря связи с троичным подсвечником, будут легко узнаваться зрителем. А все действия офицеров будут легко отличаемы по симметричности четверки. Как видите, никаких ассоциаций с численностью и другими элементами нет. Есть практические постановочные соображения. Поэтому весь седьмой узел со всеми возможными дальнейшими

членениями на кадры мы должны строить с четырьмя саблями на первом плане (рис. 51).

Следующий узел — восьмой — пробег Дессалина, который мы решили снимать движущейся камерой. Как его следует начать?.. Мы договорились — с крупного плана. Но с саблями или без сабель на переднем плане?.. Безусловно, теперь важно и нужно, чтобы наличие са-

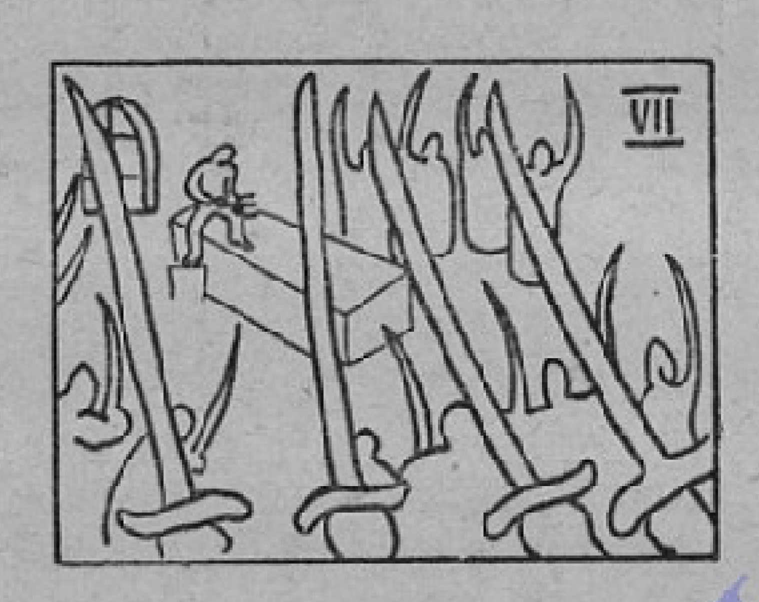


Рис. 51.

бель в начале действия в кадре сохранилось. Чтобы и в этом узле вначале присутствовал такой важный момент действия и композиции предыдущего узла. Поэтому следует в начале кадра поместить Дессалина в глубине, взять его средним планом, а на переднем плане — сабли (рис. 52): Дессалин будет стоять у окна, повернется, ткнет канделябром... и сабли упадут, как занавес. Тогда Дессалин выбежит на передний план, почти до края стола, а камера двинется, как бы пойдет ему навстречу, до крупного плана его искаженного гневом лица. Дессалин тут зарычит, как лев, и камера отлетит, отъедет до самого общего плана. Одновременно с отъездом камеры Дессалин выпрямится во весь рост и поднимет канделябр. Движение камеры и игра актера пойдут слитно. При таком построении зритель не только увидит, но и ощутит, что враги как бы сблизились, оказались лицом к лицу, а затем один из противников — офицеры отступили, отлетели от Дессалина. Поднявшегося во весь рост Дессалина можно акцентировать тремя кадрами, снятыми с разных, противоположных точек зрения: с лица, со спины и снова с лица. Затем Дессалин грохнет канделябром. Это можно сделать так:

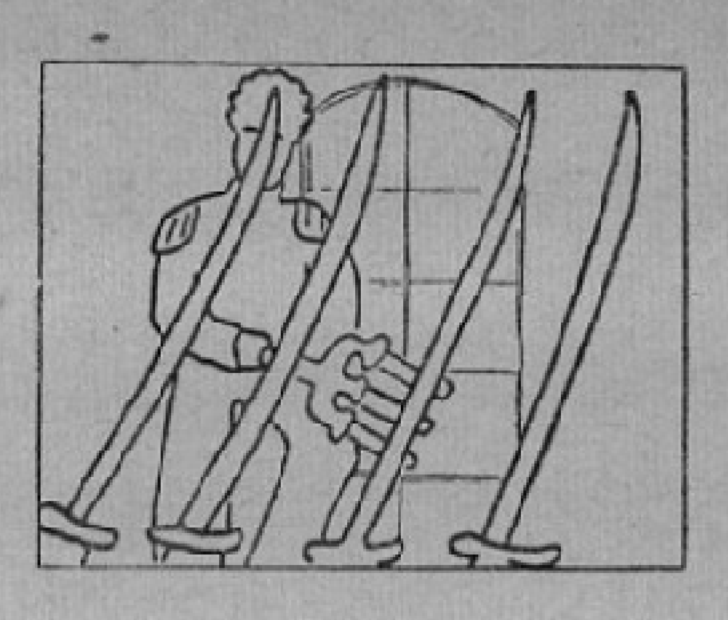


Рис. 52.

в первом куске — Дессалин крупно, он взвинтит канделябр и бросит его; второй кадр — падение канделябра с разлетанием свеч и хрустальных подвесков, третий — общий план «разлетания» офицеров. Дальше — бросок Дессалина в окно и все то, что вы должны раскадровать самостоятельно, — говорит одним дыханием Сергей Михайлович и, усталый, опускается в кресло.

В аудитории совершенная тишина. Студенты, затаив дыханье, сидят неподвижно и ждут. Ждут, пока учитель не встанет.

И все сидят так минуты три...

* * *

Поздний вечер.

Я приехал к Сергею Михайловичу по делам кафедры. Договорившись по всем вопросам, собираюсь уходить.

— А как вам понравился «Дессалин»?.. — внезапно спрашивает меня Сергей Михайлович. — Кажется, получилось неплохо?..

Я делюсь своими впечатлениями и говорю, что больше всего был потрясен легкостью, с какой он находил, почти импровизировал мизансцены, монтажные узлы и кадры.

Сергей Михайлович звонко смеется, достает с полки папку, протягивает ее мне и просит задержаться — посмотреть «интересный материал». Он оставляет меня одного и выходит, чтобы «не помешать», к своему соседу М. Штрауху.

Раскрываю папку...

Передо мной сотни листов с планировками и зарисовками. На каждом листе дата. Большинство их посвящено Дессалину.

На первых листах Дессалин бежит из окружения, ухватившись за большое механическое опахало, на котором он перелетает через весь стол прямо на подоконник. Тут же детальный чертеж опахала и его устройства. Но почти на всю страницу сбоку надпись: «Экстравагантно!..»

Затем идут новые решения.

На последних листах мизансцены и кадры во многом совпадают с тем, что было сделано на уроках. Но даты говорят о том, что они были намечены задолго до этого.

— Ну как?..— спрашивает, входя в комнату, Сергей Михайлович.

Я только развожу руками.

Он подходит ко мне и говорит:

— То, что вы приняли за импровизацию, досталось мне многими бессонными ночами. Неужели я мог бы позволить себе прийти на занятия к студентам без достаточной подготовки?..

После небольшой паузы он продолжает:

— Но самым главным для меня было не решение, а метод, путь, каким режиссер должен приходить к решению. На это обратите внимание. Об этом подумайте и поговорите тоже со студентами в часы своих занятий.

И я снова вижу крупный план: великолепный купол лба и лучистые пытливые глаза.

IV. МИЗАНКАДР

Работа С. М. Эйзенштейна в Государственном институте кинематографии в период с 1932 по 1935 год была особо примечательна созданием систематического курса режиссуры кино.

Программа [1] и план курса были сформулированы в конце 1932 и начале 1933 года. Однако первое чтение курса было не только простым выполнением задуманного плана. Оно отличалось поисками новых возможностей обучения и явилось творческой корректировкой намеченной программы. Это были годы становления курса.

В описываемый период занятия по специальности у будущих кинорежиссеров начинались со второго года обучения в институте. По курсу режиссуры они были первый год посвящены главным образом проблеме мизансцены.

На основе несложной драматической ситуации (например, солдат, возвратившийся с войны, обнаруживает в своем доме грудного ребенка) осуществлялась постановка на сценической площадке. Это задание давало возможность одновременно охватывать и элементы практической драматургии (развитие ситуации в драматическое событие), и обучение работе с актером (выполнение этюда), и вопросы режиссерского постановочного

---

[1] Эта программа была опубликована в № 5—6, 7 и 9 журнала «Советское кино» за 1933 г. под названием «Гранит кинонауки». —*В. Н.*

мастерства. На конкретных примерах таких постановочных работ С. М. Эйзенштейн читал свой лекционный курс.

На первом этапе обучения кинорежиссуре и лекционный курс и практические работы совершенно не затрагивали вопросов кинематографической выразительности. Акценты в действии — своеобразные «укрупнения» — достигались игрой актеров, светом и другими собственно театральными средствами. Большое внимание обращалось на соответствующие композиционные требования по размещению актеров в игровом пространстве сцены, но «вырезания» нужной части действия — выделения его с помощью рамки кадра — не производилось.

История солдата, так же как и другие этюды первых лет обучения, ставилась как абсолютно театральная работа. Действующие лица размещались соответственно логическим и выразительным задачам; мизансцены выстраивались на горизонтальной плоскости пола.

Проблемы кинематографической мизансцены разрабатывались только со второго года обучения кинорежиссуре (в те годы на третьем курсе). При этом специфика кинематографического выражения понималась не только как отличие от соответствующих средств литературы, живописи, музыки и театра, но и как стадиальное развитие тех же самых средств в их новом качестве.

Особенности кинематографической мизансцены рассматривались в двух аспектах: по линии развития мизансцены в раскадровку и монтажное изложение и в связи с особенным, отличным от театрального, ее построением внутри кадра. При этом уже требовалось учитывать, как действие персонажей и их размещение внутри кадра соотносятся с рамкой экрана. Одновременно Сергей Михайлович обращал внимание студентов на совершенно новые возможности, которые появлялись при развитии действия на разных глубинах кадра, и показывал необходимость выстраивать кинематографическую мизансцену с учетом вертикальной плоскости экрана.

И если постановка эпизода из истории восстания на острове Гаити («Дессалин») была наглядным примером перевода мизансцены в раскадровку, то работа над отрывком из романа Ф. М. Достоевского «Преступление

и наказание» служило образцом специфического построения мизансцены внутри рамки кадра.

В дальнейшем многие режиссеры использовали возможности особого построения кинематографических мизансцен в пространстве кадра. Некоторые из них пришли к этому совершенно самостоятельно, как, например, М. И. Ромм, исходя из собственной практики. Его статьи и высказывания о глубинной мизансцене оказали большое влияние на работников советского кино. Однако описываемые занятия проходили задолго до этого. Они велись в годы становления звукового кино, когда традиции «великого немого», с коротким по метражу кадром и развитым монтажем, еще владели умами многих кинематографистов. Именно поэтому Сергей Михайлович особенно акцентировал новую для того времени постановочную технологию.

* * *

Яркими, солнечными и еще очень жаркими днями сентября 1933 года начинался новый учебный год.

Как всегда, первые встречи студентов с Сергеем Михайловичем меньше всего походили на обычные программные занятия. Это были веселые и захватывающие беседы о том, что увидели и узнали студенты, о том, что отложилось в их записных книжках запасом творческих наблюдений.

Рассказы о жизни колхоза в Азербайджане, о строительстве нового гигантского завода в Свердловске сменялись картинами Дальнего Востока и белорусского местечка...

Сергей Михайлович не только комментировал; в общий поток фактов и суждений вливались его воспоминания и новые впечатления. И, как отзвук захватывающей истории, случившейся недавно в осетинской деревне, излагался внешне подобный, но по сути совершенно отличный сюжет, имевший место в Мексике.

На этих беседах мир не только оказывался больше и шире — глубже и значительнее становилось его познание.

Но вот Сергей Михайлович сообщает, что со следующей встречи начнутся практические занятия — новая

творческая работа, которая уже будет решаться средствами кинематографической выразительности.

Через дня три Сергей Михайлович приходит на занятия со своим огромным желтым портфелем.

О, этот портфель хорошо знаком студентам!.. В нем всегда оказывалось много интересного. Из него появлялись рисунки Хокусаи, гравюры Домье, репродукции с картин Серова... Маски разных стран и народов для ритуальных танцев там иногда лежали рядом с томиком русских озорных сказок.

Что в нем сегодня?..

Сергей Михайлович достает из портфеля книжку с аккуратными закладками.

— Для нашей новой работы я предлагаю взять сцену из романа Федора Достоевского «Преступление и наказание», — говорит он. — В ней Раскольников после долгих и глубоких психологических переживаний принял решение уничтожить старуху-процентщицу. То, как он шел к ней, как подымался по лестнице, что видел на разных этажах, как звонил у двери, мы разрабатывать не будем. Наш эпизод мы начнем ставить с того момента, когда Раскольников входит в комнату.

Сергей Михайлович раскрывает книгу и начинает читать:

«...Видя же, что она стоит в дверях поперек и не дает ему пройти, он пошел прямо на нее. Та отскочила в испуге, хотела было что-то сказать, но как будто не смогла и смотрела на него во все глаза.

— Здравствуйте, Алена Ивановна, — начал он как можно развязнее, но голос не послушался его, прервался и задрожал, — я вам... вещь принес... да вот лучше пойдем сюда... к свету... — И, бросив ее, он, прямо без приглашения, прошел в комнату. Старуха побежала за ним; язык ее развязался:

— Господи! Да чего вам?.. Кто такой? Что вам угодно?»

— Затем идет описание того, как Раскольников передает заклад старухе, — говорит Сергей Михайлович и продолжает по книге:

« — Что такое? — спросила она, еще раз пристально оглядев Раскольникова и взвешивая заклад на руке.

— Вещь... папиросочница... серебряная... посмотрите.

— Да чтой-то как будто и не серебряная... Ишь навертел.

Стараясь развязать снурок и оборотясь к окну, к свету (все окна у ней были заперты, несмотря на духоту), она на несколько секунд совсем его оставила и стала к нему задом. Он расстегнул пальто и высвободил топор из петли, но еще не вынул совсем, а только придерживал правою рукой под одеждой. Руки его были ужасно слабы; самому ему слышалось, как они, с каждым мгновением, все более немели и деревенели. Он боялся, что выпустит и уронит топор... вдруг голова его как бы закружилась.

— Да что он тут навертел! — с досадой вскричала старуха и пошевелилась в его сторону.

Ни одного мига нельзя было терять более. Он вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя, и почти без усилия, почти машинально, опустил на голову обухом. Силы его тут как бы не было. Но как только он раз опустил топор, тут и родилась в нем сила.

...Удар пришелся в самое темя, чему способствовал ее малый рост. Она вскрикнула, но очень слабо, и вдруг вся осела к полу, хотя и успела еще поднять обе руки к голове. В одной руке еще продолжала держать «заклад». Тут он изо всей силы ударил раз и другой, все обухом и все по темени. Кровь хлынула, как из опрокинутого стакана, и тело повалилось навзничь. Он отступил, дал упасть и тотчас же нагнулся к ее лицу; она была уже мертвая...

Он положил топор на пол, подле мертвой, и тотчас же полез ей в карман, стараясь не замараться текущею кровию, — в тот самый правый карман, из которого она в прошлый раз вынимала ключи... Ключи он тотчас же вынул; все, как и тогда, были в одной связке, на одном стальном обручке».

Студенты внимательно прослушивают этот отрывок и задумываются. У многих сразу же возникают какие-то творческие планы, свои наметки, решения, о которых они хотят рассказать. Но Сергей Михайлович самым категорическим образом нарушает их намерения.

Он объявляет, что постановочное решение должно быть сделано в условиях одной точки съемки на весь отрывок.

Студенты огорчены. Они убеждены, что постановка сцены в одном таком длинном кадре будет «некинематографична».

— Неинтересно!..

— Очень длинный монтажный кусок!..

— Это будет скучно!.. — раздается со всех сторон.

Но Сергей Михайлович настойчиво мотивирует свое требование обязательно «снимать» всю эту сцену с одной точки.

— Если этот кусок будет очень длинным, — говорит он, — и даже с точки зрения ваших принципов малокинематографичным, то все равно, не эти соображения являются сейчас для нас главными. Нам важно научиться размещать действие в пространстве кадра независимо от его длины. Когда вы станете режиссерами, то во всех случаях независимо от метража вам придется перемещать людей в кадре, придвигать их к аппарату или отодвигать на основе каких-то новых закономерностей, отличных от закономерностей сценической площадки. Поэтому наша задача будет заключаться в том, чтобы сделать эту работу интересной по линии учебно-тренировочной. Нам нужно найти максимум планировочных возможностей внутри одной-единственной точки съемки без раскадровки, а не задаваться поисками многих точек, что станет предметом другой специальной работы.

При этом, — продолжает он, — мы не будем вдаваться в психологические нюансы, так как для данного учебного задания мной специально выбран такой отрывок из романа, где в основном дано непосредственное действование. Другое дело, если бы мы взяли для работы, скажем, сцену подхода Раскольникова к дому и его внутренней борьбы. Тогда нам пришлось бы базироваться на более широком круге предварительных мотивировок. Но мы берем такую действенную сцену, что даже при вашем, еще часто школьном знании романа и действующих лиц можно смело начинать работу без особой предварительной подготовки.

По предложению Сергея Михайловича студенты приступают к выбору точки съемки для этой сцены.

Сразу же предлагается, как формулируют студенты, точка «немного сверху». Все дружно решают, что такая точка хороша для передачи «атмосферы сцены», и

что она «выгодна» для перехода от планировки на горизонтали сцены к вертикали экрана.

— Хорошо уже то, — говорит Сергей Михайлович, — что никто из вас не предложил лобовую точку съемки. Представьте себе эту сцену снятой «в лоб» — действие будет показано без какого бы то ни было авторского отношения к нему.

— Лобовая точка еще плоха тем, что действующие лица будут перекрывать друг друга, — говорит один из студентов.

— Да, в ряде случаев, — отвечает ему Сергей Михайлович, — положение действующих лиц в кадре будет таково, что они станут перекрывать друг друга. Такое перекрытие на сценической площадке, как правило, недопустимо. Но в условиях кинематографа им можно воспользоваться как очень интересной планировочной возможностью. Кроме того, в кадре при лобовой точке съемки размещение действующих лиц в глубину может стать очень выгодным способом мизансценных построений, так как позволяет использовать изменяющиеся соотношения размеров действующих лиц.

Я хочу,— продолжает Сергей Михайлович,— чтобы вы поняли, что отказ от лобовой точки съемки для нашей сцены продиктован не планировочными недочетами такой точки, а соображениями трактовочными, ибо съемка «несколько сверху» пластически подходит характеру данного отрывка и теме Достоевского про «униженных и оскорбленных».

Затем Сергей Михайлович объясняет, что и при съемке «несколько сверху» можно сохранить возможность игры на разнице высот и объемов. Действующие лица при приближении к съемочному аппарату будут становиться крупнее, а при удалении от него — мельче.

— Что же нам композиционно выгоднее, — спрашивает он, — усилить контраст между первым и дальним планом в кадре или сделать его малозаметным?

Студенты считают необходимым дать контраст размеров как можно более резким. В связи с этим принимается решение применить широкоугольный объектив с фокусным расстоянием 28 *мм*. Свойства такого объектива позволят действующим лицам при отходе на три-четыре шага от аппарата быть видными почти во весь рост, а при подходе к аппарату оказаться на крупном

плане. Кроме того, при этом объективе можно будет не только усилить контрасты размеров, но и охватить внутри кадра наибольшее пространство.

Сергей Михайлович достает из своего портфеля пачку фотографий и показывает студентам кадры, снятые как короткофокусной оптикой (к которой относится «объектив-28»), так и длиннофокусной.

— Итак, — говорит он, собирая фотографии, — мы решили применить в своем упражнении «объектив-28». В порядке небольшого отступления я хотел бы обратить ваше внимание на совершенно новый фактор, который появляется при переходе со сценически-театрального решения на кинематографическое...

Начинается обычная лекционная «врезка» в практические занятия, когда Сергей Михайлович, обобщая конкретные случаи, делится со студентами своими взглядами на те или иные творческие закономерности.

Он говорит о том, что театральная сценическая площадка является неизменной данностью. Можно как угодно варьировать и перестраивать ее оформление, но по отношению к зрителю она всегда остается неизменной. Первое же, что делают в кинематографе, — это то, что для каждого места действия выстраивают свой специальный плацдарм.

— В условиях театральной постановки либо сходного с ней прошлогоднего упражнения, — объясняет Сергей Михайлович, — мы учитывали определенную сценическую коробку и внутри нее находили планировочные возможности. Когда же мы подходим к кино, то первым делом у нас возникает вопрос о том, как специально построить своеобразный ящик или особую коробку для каждого кадра. Причем эта коробка строится не только с учетом точки зрения на событие, но еще с корректировкой оптического порядка. Этим самым помимо места действия устанавливается еще и оптический показатель. В кино площадка действия и само действие не только выстраиваются перед съемочным аппаратом, они строятся посредством аппарата, с учетом особенностей того или иного объектива.

Следует сказать, — продолжает он, — что попытки выстроить специальный плацдарм для спектакля в свое время делались и на театре. Вся история создания театров под открытым небом, попытки постановки мас-

совых зрелищ на заводах (как, например, пытался делать я, ставя «Противогазы» не на сцене, а в заводском корпусе) — все это, по существу, было попыткой вырваться из театральной коробки и стремлением создать новую, специальную для данного спектакля игровую площадку. Обычно режиссер ставит пьесу в специальной «коробке» за занавесом. Затем в истории режиссуры возникают попытки ставить какие-то куски пьесы перед сценой, выше сцены и выносить действие в зал. Наконец, ряд режиссеров осуществляет попытку как бы сломать театральное помещение и выйти со зрелищем на площади и заводы. Но вся эта необычайно сложная для возможностей театральной композиции тенденция оказывается для кинематографа начальной азбукой. В кинематографе мы начинаем с того, что для каждого кадра выстраиваем свое особое место действия. То, что для театра в смысле развития и построения мест игрового действия является наивысшей точкой, то для кино оказывается исходной. Театр в своем развитии дошел до этой грани и не справился с ней; перешагнуть ее удалось уже в кино. Я обращаю ваше внимание на то, как в кинематографе происходит скачок ряда театральных выразительных средств в новое качество. Такой скачок из мизансцены, жеста, мимики и интонации в раскадровку и монтаж мы будем обнаруживать неоднократно. Это будет закономерным развитием выразительных средств в новое качество. Возвращение же этих средств с приобретенными в кино новыми качественными показателями обратно в театр становится явлением отрицательным. Оно воспринимается только как формалистический прием. Когда при постановке пьесы М. Горького «Враги» в одном из ленинградских театров была сооружена на сцене большая постройка, а в занавесе был сделан вырез размером с экран, который передвигался и по ходу действия накладывался на разные места этой постройки, то это выглядело только претензией на оригинальность, было механическим и стилизаторским заимствованием приемов кинематографии, не ограниченных для специфики театра.

Но вернемся к нашему заданию, — говорит, рисуя на доске, Сергей Михайлович. — Примерно так будет выглядеть комната, снимаемая несколько сверху (рис. 53). Для театра даже такой незначительный ра-

курс уже является чем-то очень сложным. А мы пойдем еще дальше. Для нас не обязательно брать всю комнату, значительно вернее взять в кадре только часть ее. Если мы, определив рамку кадра как некий вырез с отношением сторон 3 : 4, начнем двигать его по этой комнате,

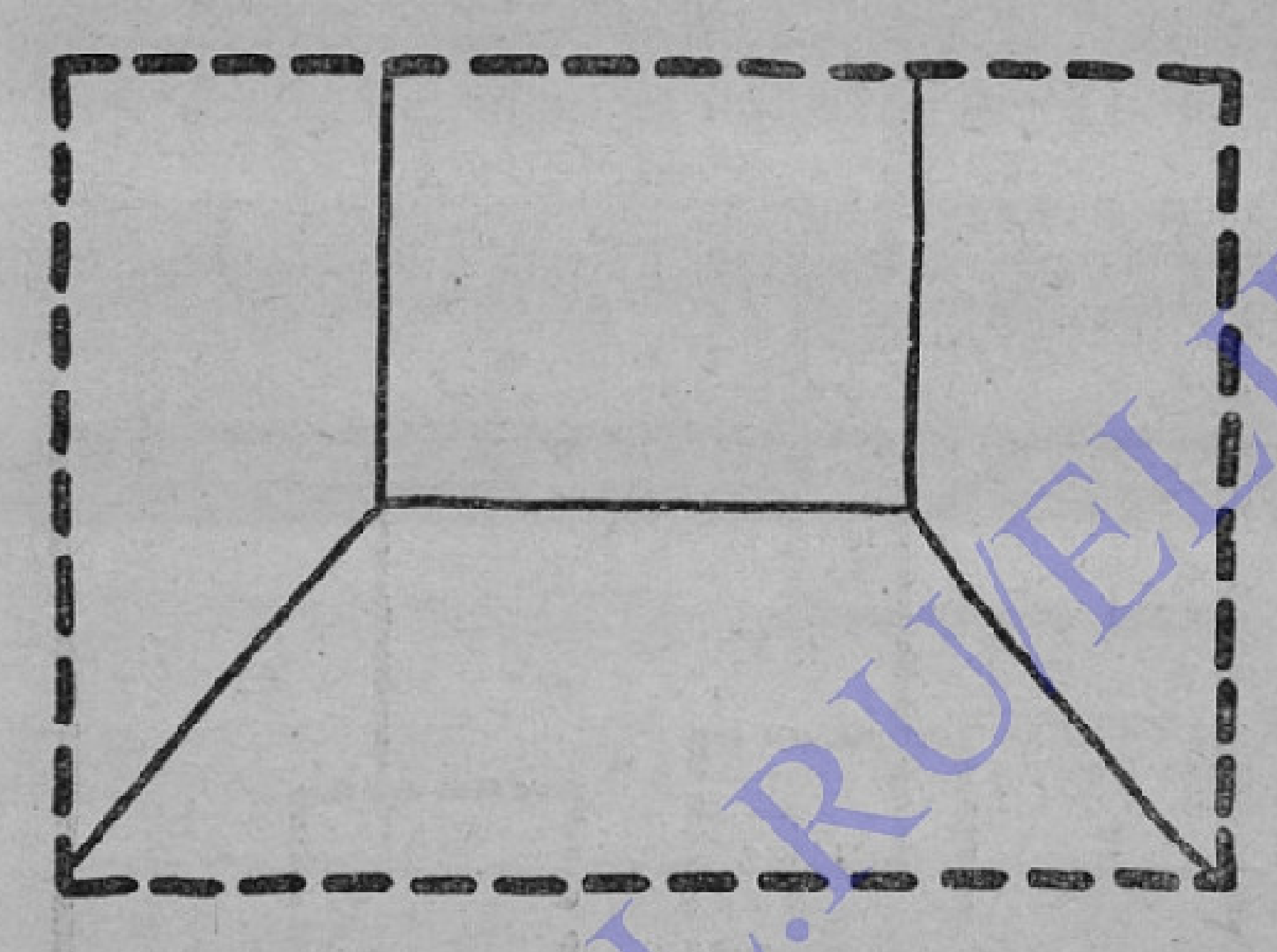


Рис. 53.

то перед нами возникнут ее разные части. Это будет одна и та же комната, но каждая из ее частей по своему характеру и выразительному эффекту будет различна. Затем в нашем упражнении благодаря «объективу-28» приближение к съемочному аппарату явится одновременно и укрупнением, а удаление — уменьшением. Положения для кино азбучные. А в театре заимствование такой оптической обусловленности кадра выливается, например, в то, что на первом плане ставят маленький предмет в условно увеличенном размере. Чаще всего делают большую вазу. На одном спектакле на авансцене была поставлена громадная галоша, а на другом — очень большой бюст, у которого отваливался нос. Вот вам другой случай занесения приема из кино в театр, приема, который с органикой театра никак не связан. Такое заимствование внешнего признака всегда

имеет характер скверного подражания. Явление обратное — когда театральные приемы захлестываются в кинематографию без перевода в новые качественные показатели. Примером этого могу назвать такой тип кадра, который, по существу, является фотографией портала сцены. То, что выглядит на сцене иногда замечательно, получается на экране вроде аляповатой открытки.

Начинается установление кадра для этюда. Определяются его границы и пространство. Сергей Михайлович показывает, какие вырезы можно сделать, накладывая рамку кадра на комнату, взятую в обусловленном ракурсе (рис. 54).

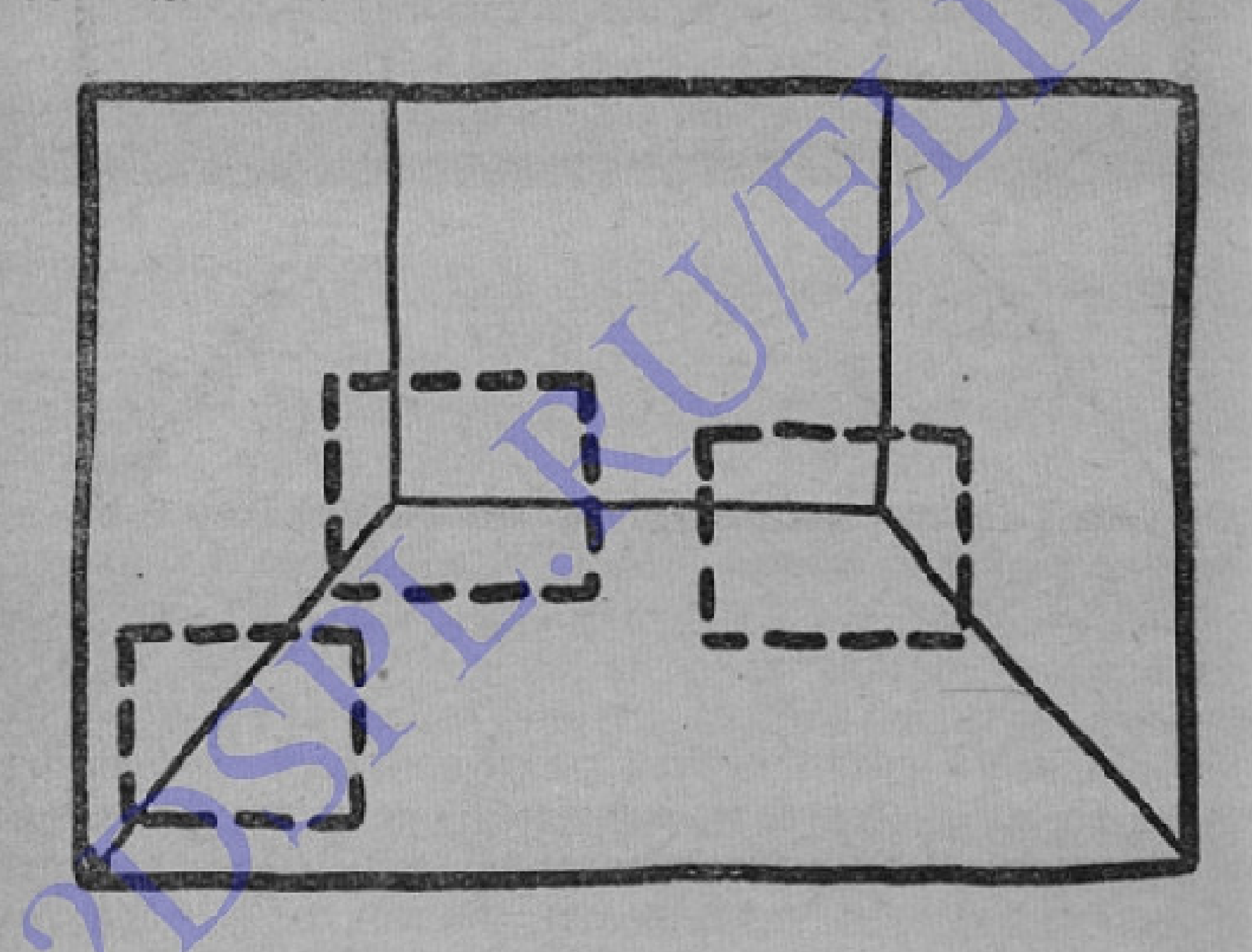


Рис. 54.

— Можно, конечно, сделать значительно большее количество вырезов, — говорит он, — но думается, что угол с превалированием стены (рис. 55, *а*), затем вырез со сравнительно одинаковыми стеной и полом (рис. 55, *б*) и, наконец, с превалированием пола и небольшой стеной (рис. 55, *в*) будут исчерпывающими вариантами для нашего задания. По существу, в этих вариантах перед нами возникают вопросы не качественных различий, а количественных. Так, например, ва-

риант выреза без угла (рис. 55, *г*) нам явно не подойдет.

Курс приступает к выбору одного из этих трех вариантов. Мнения студентов расходятся. И если в пользу варианта с одинаковыми стеной и полом (рис. 55, *б*) не прозвучал ни один голос, то между сторонниками двух других вариантов (*а* и *в*) возникает серьезный спор. Защитники каждого из этих вариантов выдвигают свои соображения.

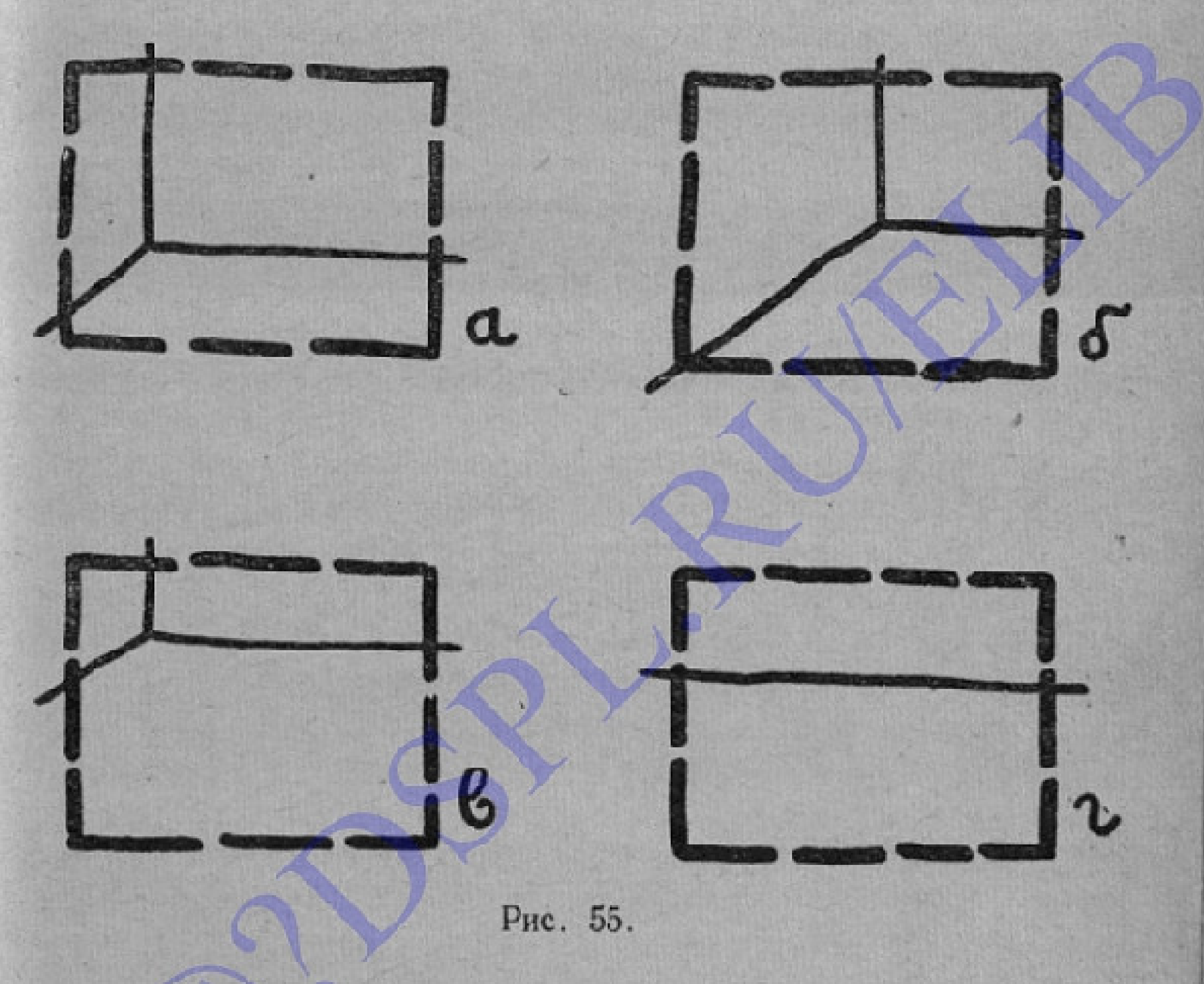


Рис. 55.

— Я очень рад, что среди вас не нашлось сторонников второго варианта, — прекращая спор, говорит Сергей Михайлович. — Это среднее решение — всего поровну. Вы слышали, как говорят: «Золотая середина»... Я лично в искусстве называю это «золотым середнячеством». Когда в искусстве при двух возможных вариантах или решениях берется среднее, то в этом всегда имеются элементы творческого оппортунизма. Я думаю, что наилучшим для нас окажется третий вариант (рис. 55, *б*)...

Защитники первого варианта не унимаются.

— В третьем варианте человеческая фигура будет обрезаться, а нам нужно еще иметь какое-то пространство над головой, чтобы поднимать руку, топор... — высказывает свои соображения студент П-ко.

— Следует разобраться в том, что сказал Олег Захарович[1], — говорит Сергей Михайлович. — У него явно ошибочное представление о киноперспективе. Вернее, он забывает о том, что мы не только вырезаем кадр, но и преобразовываем в нем оптически перспективу. Да, если бы мы в театре подняли занавес до половины зеркала сцены, то зритель увидел бы пол, кусок стены и ноги актеров. А в кино актер будет виден во весь рост. Он будет несколько деформирован благодаря ракурсу, скажем, сдавлен. Но эта незначительная сдавленность и ограниченное пространство над головой имеют свой смысл. Характеру сцены, которую мы ставим, вряд ли соответствовало бы наличие воздуха, «простора и свободы» над головой актеров. Вспомните: «...все окна у нее были заперты, несмотря на духоту». Духоту на экране дать нельзя. Но нужно найти такие изобразительные факторы, через которые можно будет передать ощущение духоты.

Вы, очевидно, помните, — продолжает Сергей Михайлович, — как в прошлогоднем этюде мы искали, каким должно быть платье героини[2]. Определяя, какой материал для него выбрать, мы, исходя из задачи «девушка входит волнуясь», остановились на материи легкой, ибо она наилучшим образом дает те волнистые движения, какие нам были нужны. Когда по морю идут волны — это естественно. Но когда говорится, что волнуется девушка, то это уже какой-то метафорический

---

[1] Этого высокого и очень худого юношу с задорно вздернутым носом (в те годы ему было не более 19 лет) Сергей Михайлович очень ценил. И, хотя в том, что он называл юношу по имени и отчеству, проскальзывали иронические нотки, одновременно это было своеобразным признаком уважения. По окончании института О. З. Павленко начал работать на Киевской киностудии. В первые дни Великой Отечественной войны он погиб, защищая Родину. — *В. Н.*

[2] Это был этюд по мотивам одного эпизода из фильма «Белый орел». В нем молодая девушка должна была по приговору, вынесенному народовольческой организацией, застрелить генерал-губернатора.

образ. Но он настолько вошел в обиход, что перестал воздействовать как образ.

Дальше Сергей Михайлович объясняет, что разворачивание такой «формулы», такого выражения часто дает ключ к режиссерскому изобразительно-постановочному решению. Так, в фильме «Броненосец «Потемкин» из фразы, сказанной в воспоминаниях одним из участников восстания, — «в воздухе повисла тишина» — возникли повисшие складки тента, брошенного на расстреливаемых матросов. Но на этом пути существует опасность, когда вместо разворачивания формулировки в процесс, в действие некоторые режиссеры прибегают к символике. Такая нарочитая символика могла появиться в эпизоде из «Белого орла», если бы вместо использования «волнующихся» при движении линий и складок платья врезывались бы, например, кадры волнующегося моря. В подобных случаях возникает не образная форма, а механическая аналогия, которая великолепно подмечена в детской поговорке «шли... дождь и... два студента».

— Точка съемки сверху, какая нами намечена,— продолжает Сергей Михайлович, — и «давление» сверху позволят нам как-то передать ощущение духоты. Можно эту духоту и тесноту усилить «давлением» с боков, можно ее создать отсутствием глубины — все прижать к стене... Но нам нужно не только передать духоту, а в то же время располагать сравнительно большой игровой площадкой, о чем мы ранее договорились. Поэтому мы сохраним «давление» только сверху. Олег Захарович поднял также вопрос о замахе топора. Но именно в условиях третьего варианта этот замах будет не только фактом действия, но и выразительным увеличением топора во время его подъема. Конечно, можно найти такое движение актера и такое его положение в кадре, когда подъем топора даст и в первом варианте (рис. 55, *а*) какое-то увеличение. Однако в третьем варианте съемочный аппарат больше стоит над актером, поэтому изменение размеров топора при подъеме будет сильнее.

— Но после удара топором старуха падает на пол. Упав, она в нашем кадре станет очень маленькой, — раздается голос с места.

— Что вы хотите этим сказать, Б-лов?..— спрашивает Сергей Михайлович подавшего реплику студента.

Б-лов молчит. Ему на выручку приходит студент К-шев.

— Он хотел сказать, — объясняет К-шев, — что нам невыгодно, чтобы она уменьшалась, когда будет падать. Ведь как раз в этот момент следует показать ее искаженное лицо, глаза и так далее.

— Погодите, — говорит Сергей Михайлович.— Когда мы подойдем к соответствующему месту нашего сюжета, тогда и решим, как показывать старуху. Давать ли ее искаженные предсмертной мукой черты или показать ее смерть несколько более элегантным способом. А сейчас мы договариваемся о принципе постановочного решения. Нам важно, чтобы старушку, как и актера, который будет играть Раскольникова, можно было показывать на контрасте — крупным и общим планом внутри одного и того же монтажного куска без перестановки съемочного аппарата. Поэтому мы выбираем такую точку съемки и такие оптические условия. На театре вы тоже можете приблизить актера или предмет (в нашем случае, например, топор) к зрителю. Но ведь при этом увеличение предмета и актера будет столь ничтожным, что никакого выразительного значения оно иметь не сможет. В кино выбор точки и таких условий съемки, как у нас, несколько сверху и «объектив-28», — это не только технологические соображения. И хотя мы даже мотивировали такой ракурс желанием обеспечить переход с планировки на горизонтальной плоскости на планировку в вертикальной, тем не менее главным и решающим было не это учебно-техническое соображение, а содержание отрывка. Как мы уже говорили, взятый ракурс пластически подходит к характеру отрывка и теме «униженных и оскорбленных».

Кадр мы определили. Что нам следует делать дальше? — спрашивает Сергей Михайлович студентов.

— Выяснить, где будут стоять действующие лица, — предлагает кто-то из аудитории.

— Нужно, чтобы они не стояли, а двигались, — возражает Сергей Михайлович. — Но до этого нам следует...

— ...определить, где находится дверь, — замечает студент К-цов.

— То есть следует выяснить, — подхватывает Сергей Михайлович слова К-цова, — где будет вход, окно и

другие элементы обстановки. Начнем с окна, у которого идет очень важная для действия игра...

В это время громкий звонок оповещает об окончании урока.

— Насколько я помню, процентщица, взяв заклад, отворачивается и подходит к окну. Подумайте и предложите на следующем занятии, где лучше поместить окно, — говорит Сергей Михайлович и прощается со студентами.

* * *

— Итак, — начинает Сергей Михайлович следующий урок, — где же вы решили поместить окно?..

Один из студентов. На левой стене.

Эйзенштейн. В каком месте?

Студент. Ближе к краю кадра.

Эйзенштейн. Позвольте вас спросить, на какой высоте от пола нужно сделать это окно, чтобы оно было видно? Ведь благодаря ракурсу верхняя часть стен у нас не в кадре.

Другой студент. Его надо поместить очень низко.

Эйзенштейн. Возможно ли такое низкое окно?

Студент. Такое окно бывает в чердачном помещении.

Эйзенштейн. В чердачном помещении, то есть на мансарде, интересно то, что стена, где обычно находится окно, скошена из-за крыши. Но само окно расположено не внизу.

Один из студентов. Полуподвальное помещение!..

Эйзенштейн. В полуподвальном помещении окна находятся высоко от пола.

Чей-то голос. Такое низкое окно вообще невозможно!..

Эйзенштейн. Нет, возможно! Низкое окно нам не годится, но оно вполне возможно. Для какого строения типично такое окно? Для какой детали, какого архитектурного стиля подойдет окно, расположенное низко у пола, и какая у него будет форма?

Один из студентов. Готика или романский стиль.

Взгляд Сергея Михайловича на автора последней реплики таков, что раздается веселый хохот всей аудитории.

— Вы когда-нибудь слышали, — спрашивает Сергей Михайлович, — о такой архитектурной детали, как фронтон? Он встречается в постройках стиля ампир и находится над колоннами. На фронтоне имеется полукруглое окно, которое и расположено внутри дома низко, почти у пола. Поскольку действие происходит в Петербурге, где много таких зданий, могло бы возникнуть соображение выбрать такое помещение. Но по роману действие происходит не в ампирном особняке, а в коммерческом доме, на четвертом этаже. Это существенная поправка. Поэтому такое окно хотя и возможно, но нам не годится.

— А что, если сделать кадр без окна... можно дать представление об окне светом, — предлагает студент В-ко.

— А не будет ли лучше, если роль окна сыграет само отверстие кадра?.. — подсказывает Сергей Михайлович. — Можно дать по первому плану оконную раму, но можно обойтись и без нее, поместив объектив как бы в плоскости стекла. Тогда все подходы на укрупнения будут играться как приближения к окну. В пользу такого решения говорит то, что все ударные моменты получат место на первом плане, а приближение и удаление от объектива будут мотивироваться сюжетным действием персонажей.

— Лучше повесить лампу! — предлагает один из студентов.

— Можно дать на первом плане источник света, скажем, висячую лампу. Но нам следует предпочесть окно, потому что событие, описанное в отрывке, происходит днем. Это настолько замотивированно, что изменить время действия нельзя, — уточняет Сергей Михайлович. — Теперь давайте решать, где у нас будет главное место игры у окна. Ведь оно у нас займет весь портал кадра, а нам необходимо определить, в какой части переднего плана будет играться то или иное действие.

Студенты, учитывая пространственные возможности данного выреза кадра, выбирают для Алены Ивановны основное игровое место в правом нижнем углу кадра. Затем возникает вопрос о месте входной двери. Между

студентами возникает спор. Одни утверждают, что дверь должна быть в глубине, другие помещают ее за кадром так, чтобы сразу же подать Раскольникова и Алену Ивановну крупно (рис. 56). Единственно, на чем сходятся спорщики — поместить входную дверь с левой стороны кадра.

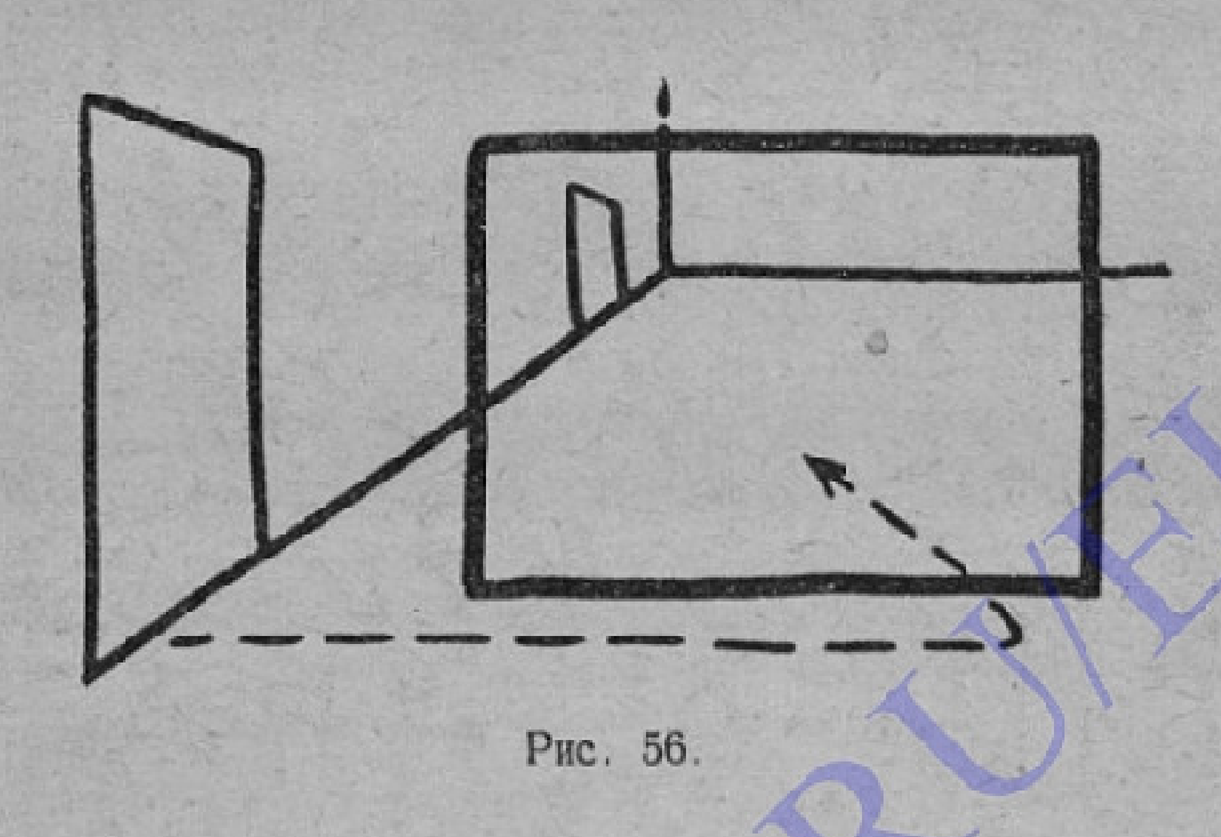


Рис. 56.

— Обойдемся и без входа, — внезапно раздается бас Н-жина.

— Нет, вход дать нужно, он замотивирован литературным заданием, — отвечает ему Сергей Михайлович. Другое дело, что при вырезе части комнаты, как это сделано у нас, вход может находиться за пределами кадра. Мы и дадим их появление входом не в дверь, а в кадр. Вот вам новое качество кинематографической композиции; у нас не только четыре стены комнаты, но еще и четыре «стены» кадра — его стороны. Если герои входят с левой стороны, идут близ съемочного аппарата перед «объективом-28», то какой они будут величины?..

— Не годится! — хором кричат с места студенты.

— Да, начинать с крупного плана нам невыгодно; такое укрупнение следует приберечь для последующего, более важного момента, — потверждает Сергей Михайлович. — Что же касается другого предложения — дать выход с той же левой стороны, но из глубины, — то оно, очевидно, исходит из намерения по случаю локализации игры в правой части кадра дать вход слева. Такое

решение, идущее от логики так называемого здравого смысла, будет самым ошибочным. Я прошу вас запомнить как «отче наш» то, что Энгельс писал о здравом смысле. Здравый смысл хорош в бытовых условиях, но, как только вы ставите вопросы более серьезные, более глубокие, пытаетесь в них разобраться, здравый смысл оказывается часто в смешном положении. Так и у нас. Если нужно дать переход от двери к окну, то это, как правило, должен быть не прямой переход. Сначала следует двинуть актеров в обратную сторону, а затем только дать им подойти к окну — у нас к рамке кадра, — говорит Сергей Михайлович и рисует на доске (рис. 57), а затем стирает линию перехода АБ и вписывает в кадр новый — иной переход (рис. 58).

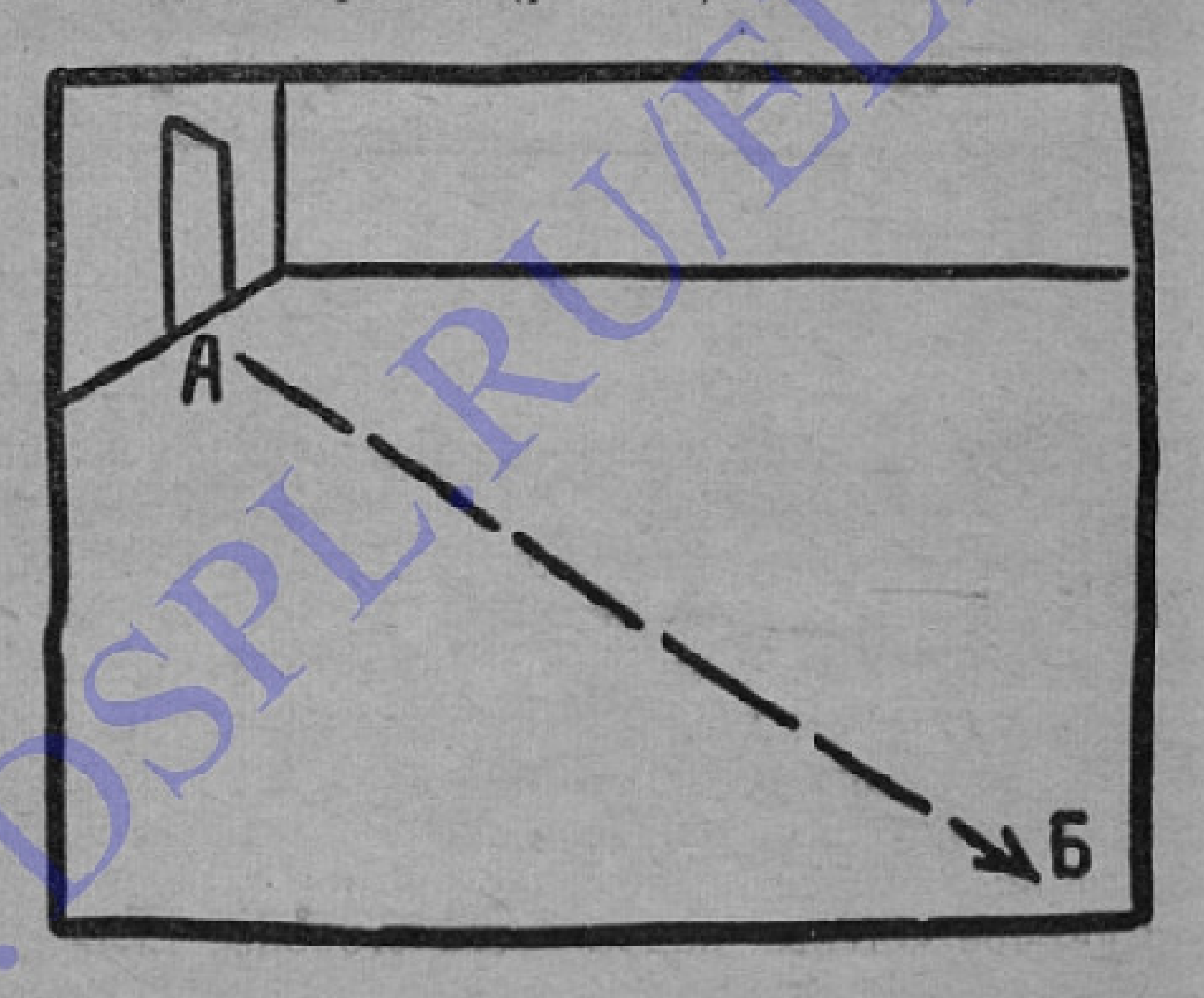


Рис. 57.

После обсуждения устанавливается начальное действие эпизода, в котором переход на отрезке АБ (рис. 58) Раскольников и Алена Ивановна совершают вдвоем, а переход к окну БВ делает она одна. Затем, пока Алена Ивановна возится с пакетом, выясняя, что в нем содержится, Раскольников расстегивает пальто и достает топор.

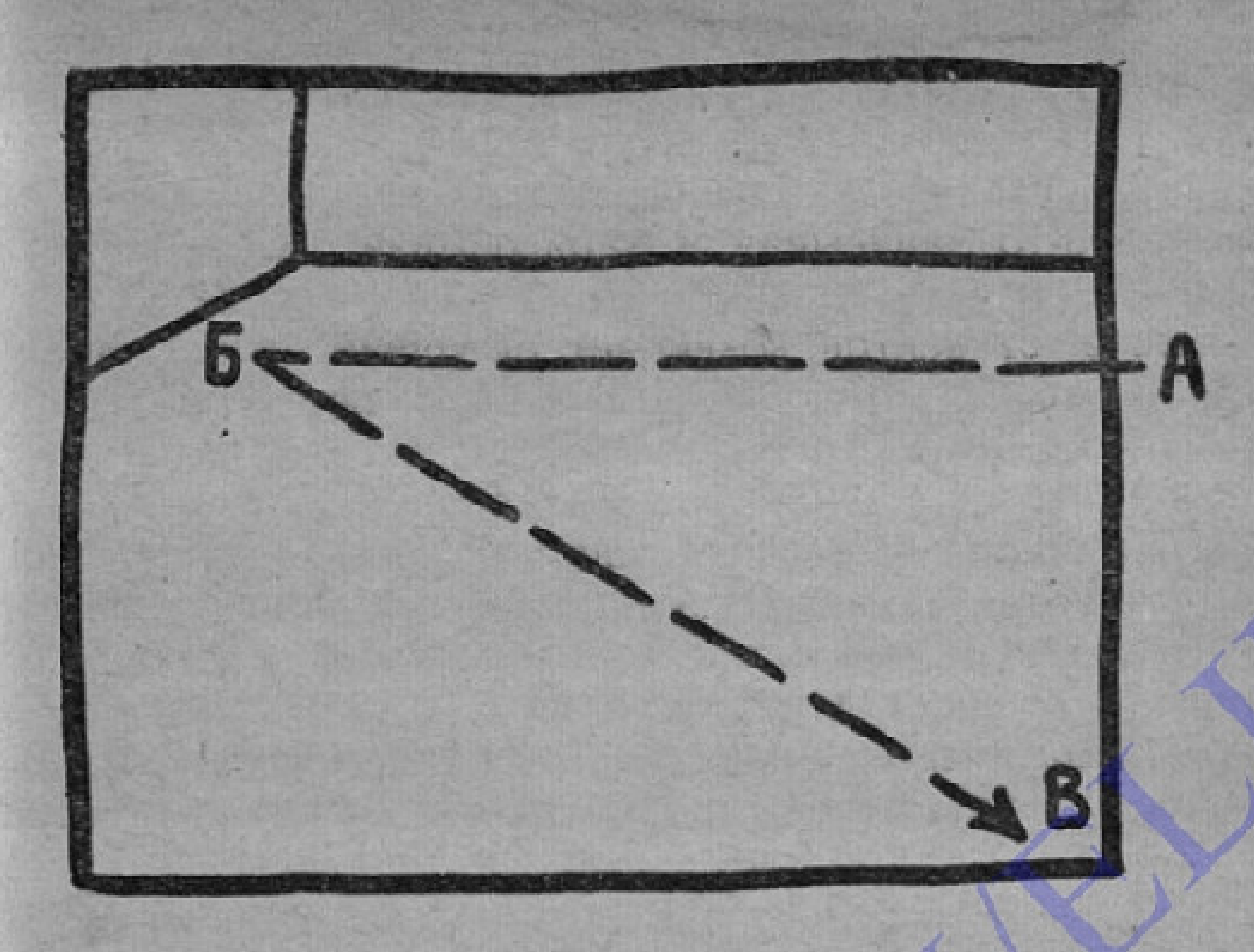


Рис. 58.

Возникает вопрос о том, как поместить старуху в кадре.

— Нужно ее снимать примерно по пояс,—предлагает один из студентов.

— Сначала решайте, — говорит Сергей Михайлович, — что вам нужно показать зрителю.

— Пакет... Руки, которые его развязывают... Голову... — слышатся голоса.

— Глаза,— уточняет Сергей Михайлович.— Главное, глаза... Поэтому показывать ту часть ее фигуры, которая находится между животом и подбородком, то есть снимать Алену Ивановну по пояс, не к чему. Нужно придвинуть руки с пакетом близко к лицу. Этим мы не только отберем и подадим нужные играющие элементы, но и выгадаем в размере, так как будем снимать тут Алену Ивановну крупно.

Начинается обсуждение действий старухи-процентщицы на этом укрупнении. Они определяются как «развязывание пакета», а в связи с тем, что Раскольников намотал много бумаги, — «рассматривание», «недоверчивое угадывание» содержимого пакета. Но студентов смущает, что при развязывании пакета Алена Ивановна должна будет наклониться и лицо ее скроется за рам-

кой кадра. Вносятся разные предложения, как сделать так, чтобы и во время развязывания голова ее была бы видна. Сергей Михайлович садится и терпеливо слушает, что-то записывая и зарисовывая на подвернувшемся под руку клочке бумаги. Обсуждение затягивается. У студентов возникает ощущение какого-то неразрешимого противоречия. Все смолкают.

Тогда Сергей Михайлович встает и говорит:

— Еще в прошлом году я неоднократно обращал ваше внимание на то, что сущность постановочной работы режиссера заключается в воссоздании процессов. И вы должны думать этапами процесса, а не изолированными кусками действия актера. Она закрывает свое лицо, когда начинает развязывать пакет. Но это нисколько не исключает того, что сначала она может рассматри-

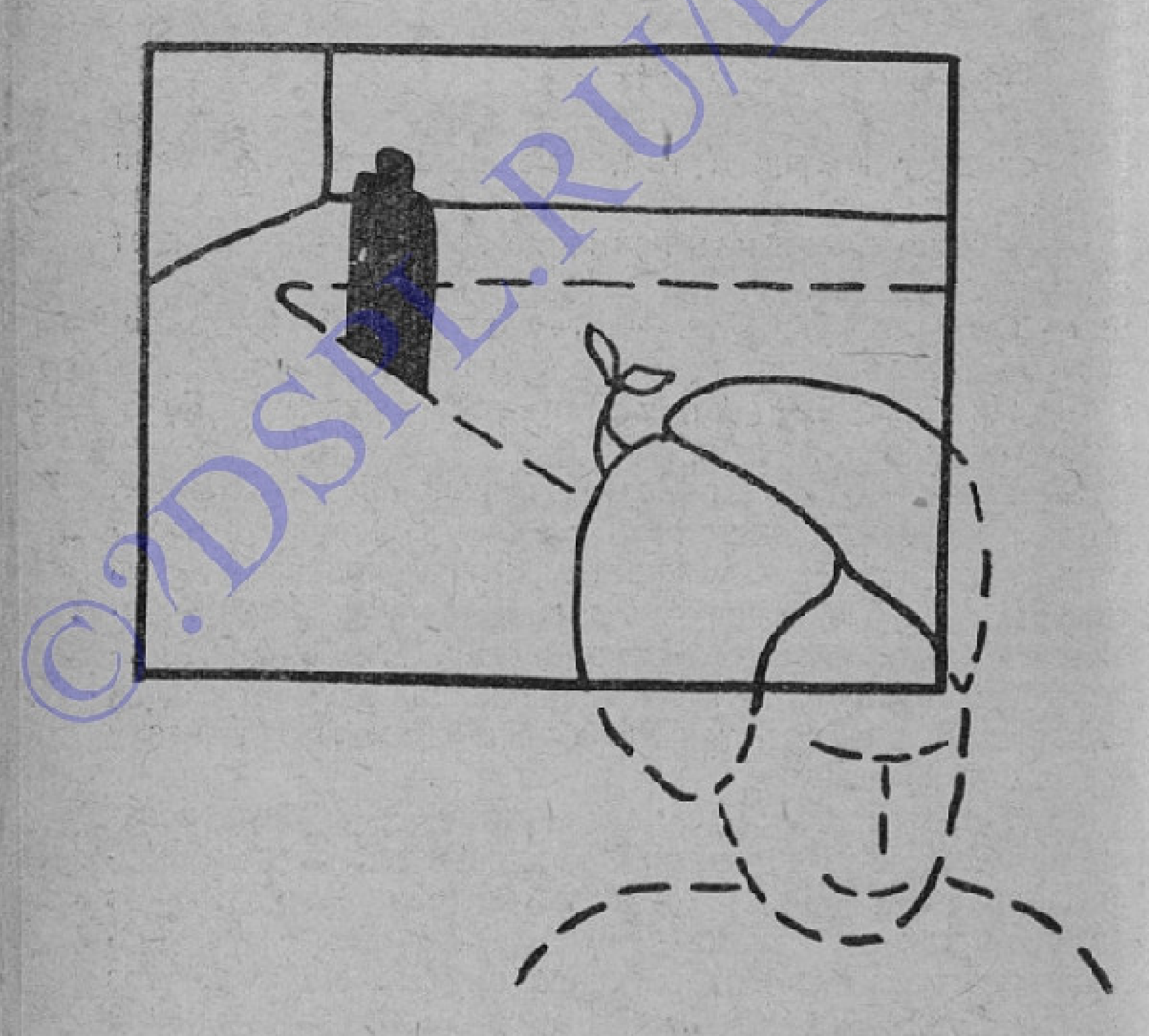


Рис. 59.

вать пакет, прикидывать ценность вещи, заключенной в пакете, а затем наклониться и развязывать его. Что нам даст такой порядок ее действий? — спрашивает Сергей Михайлович.

— Когда она рассматривает пакет, зритель будет видеть ее лицо, — говорит студент П-ко. — А когда она начнет его развязывать, наклонится, то голова ее уйдет из кадра, и зритель увидит Раскольникова.

— Верно, — подтверждает Сергей Михайлович. — При развязывании мы дадим переброску внимания зрителя на Раскольникова. Но хорошо ли, что ее голова совсем уйдет из кадра?.. Выход головы из кадра — это сильный момент; не лучше ли приберечь такую возможность для последующего? А сейчас голову Алены Ивановны лучше оставить в таком положении, — говорит Сергей Михайлович и зарисовывает на доске схему кадра (рис. 59).

— Мы знаем, — продолжает Сергей Михайлович, положив мел, — что пакет подложный. Но допустите на один момент, что Раскольников принес не фальшивый заклад, а какую-нибудь вещь. Что бы вы выбрали для этого?.. Что выгодно взять для такого случая?.. Подумайте! Ведь в связи со свойствами и формой предмета, а также отношением к нему действующего лица возникает вопрос существа композиции крупного плана и размещения в кадре лица и рук.

— Пусть принесет круглую вещь, — внезапно предлагает студент Гр-ко.

— Зачем вам это нужно? — удивленно спрашивает Сергей Михайлович.

— Раскольников будет бить ее по голове, а круглая вещь ассоциируется с головой, — убежденно объясняет Гр-ко.

Трудно описать жест Сергея Михайловича. Это выражение глубочайшего отчаяния и одновременно пародия на позу трагического актера ложноклассических традиций. Как будто ожили полотна Домье, посвященные театру. После паузы в аудитории раздается дружный хохот. Когда он стихает, Сергей Михайлович обращается к студентам:

— Если вы уж хотите получить какую-то ассоциацию с будущей трагедией, то нужно взять не столь круглую вещь, сколь надтреснутую, разбитую. Но это будет

ассоциация чисто внешнего порядка. По-моему, Гр-ко оказался в плену символики дурного тона. Свое намерение, вполне допустимое, он пытается дать во внешней видимости. Это чисто формалистический подход. Если же искать такую композицию кадра, когда будущее рассечение головы скажется на структуре кадра — принципе его строения, то давайте посмотрим, что даст нам, скажем, какая-нибудь висящая вещь, например часы на цепочке. Такая вещь и соответствующий жест при ее рассматривании дадут возможность поместить одну руку старухи наверху, а другую внизу, — продолжает Сергей Михайлович, рисуя на доске. — Лицо ее будет резаться цепочкой примерно по середине кадра, а здесь окажется рассматривающий цепочку глаз (рис. 60).

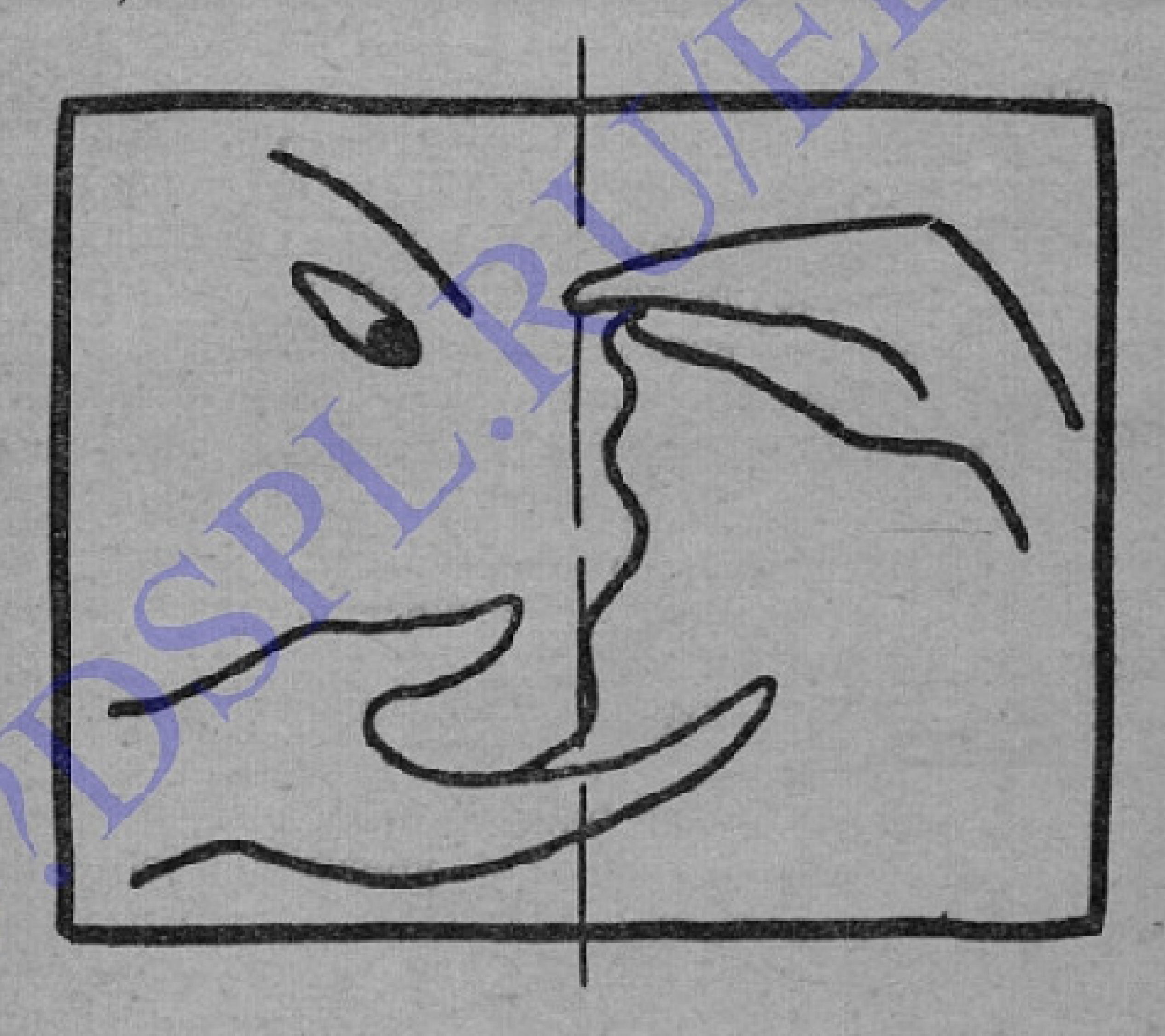


Рис. 60.

Но в нашем задании дан предмет, лежащий, а не висящий, — продолжает Сергей Михайлович. — Какой это должен быть предмет, сказано в тексте. Как же будет выглядеть в таком случае кадр?..

Студенты молчат.

— Думайте о жесте, — подсказывает им Сергей Михайлович. — Для композиции таких крупных планов самое главное — это найти правильную жестикуляцию. Скажем, при другом жесте с цепочкой и часами кадр мог бы выглядеть так, — говорит Сергей Михайлович и молниеносно набрасывает на доске (рис. 61).

Сергей Михайлович ждет ответа, но студенты продолжают молчать. Тогда он говорит:

— Никогда не начинайте строить кадр, исходя из чисто пространственных композиционных соображений. Сначала ищите естественное проявление человека, а затем смотрите, как его снять. Ищите нужный кадр, начиная с жеста. Попробуйте сыграть все сами... Как вы будете рассматривать лежащий у вас на ладонях предмет?

После того как большинство студентов делает сравнительно одинаковый жест — поднимает ладони к глазам, — Сергей Михайлович подходит к доске и зарисовывает схему кадра (рис. 62).

— Так примерно будет выглядеть кадр, когда Алена Ивановна рассматривает принесенный пакет, — говорит Сергей Михайлович и отпускает студентов.

* * *

— В прошлый раз мы подошли к тому, что старуха развязывает пакет, а Раскольников стоит за ней, — начинает очередной урок Сергей Михайлович. — Когда она после изучения пакета начнет его разворачивать и опустит голову, Раскольников должен либо подойти, либо предпринять что-то другое, чтобы достать топором старуху с места, где он стоит. Хорошо ли будет, если мы дадим ему подойти примерно до середины расстояния между ними?..

— Остается пустой левая половина кадра, — говорит один из студентов.

— Верно, —подтверждает Сергей Михайлович, — левая сторона кадра не будет работать. Но какой еще имеется недостаток в таком переходе?.. Даже графически?..

— Раскольников пойдет по следам Алены Ивановны, это смажет четкость мизансцены, — несколько робко говорит П-ко.

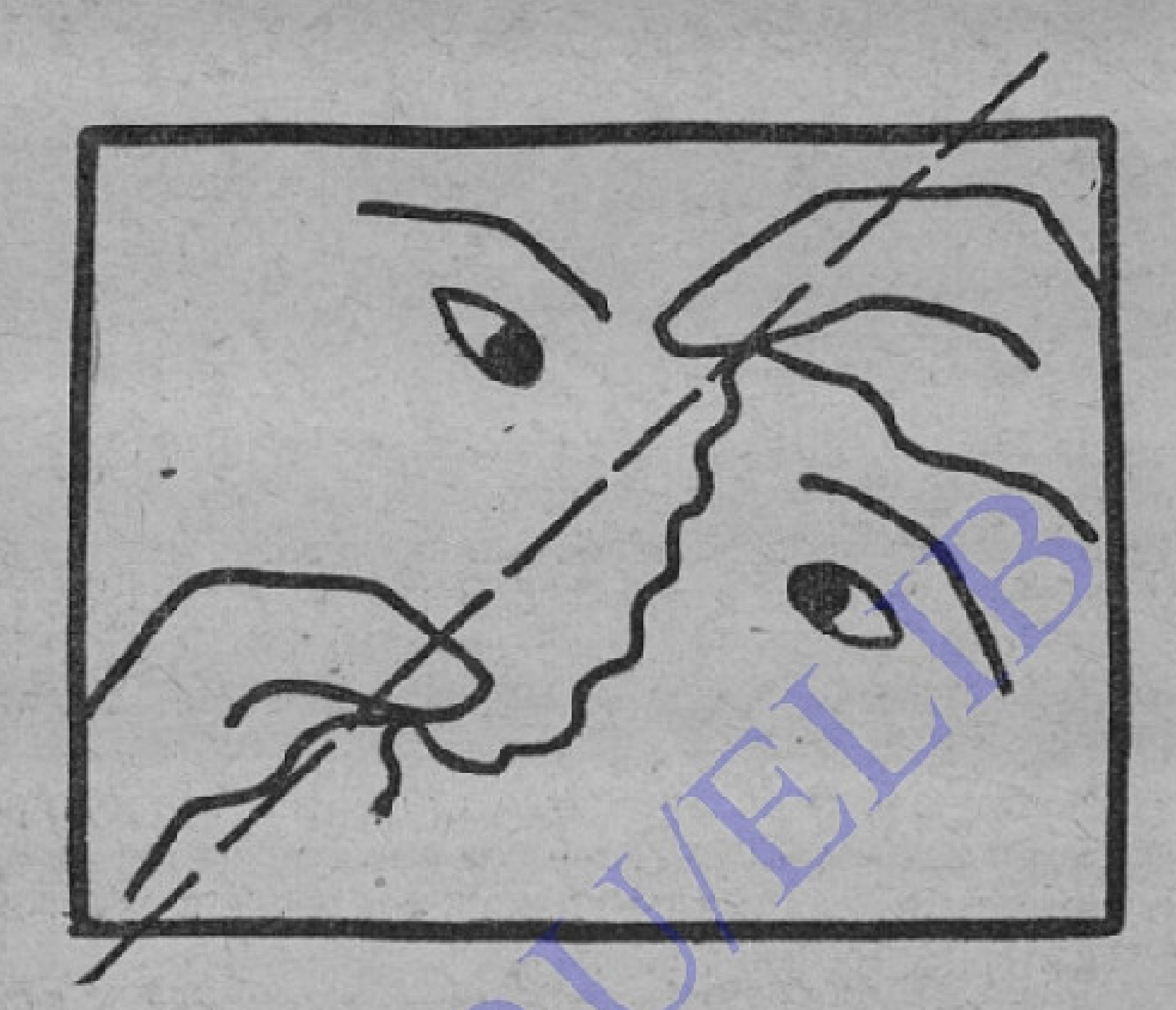


Рис. 61.

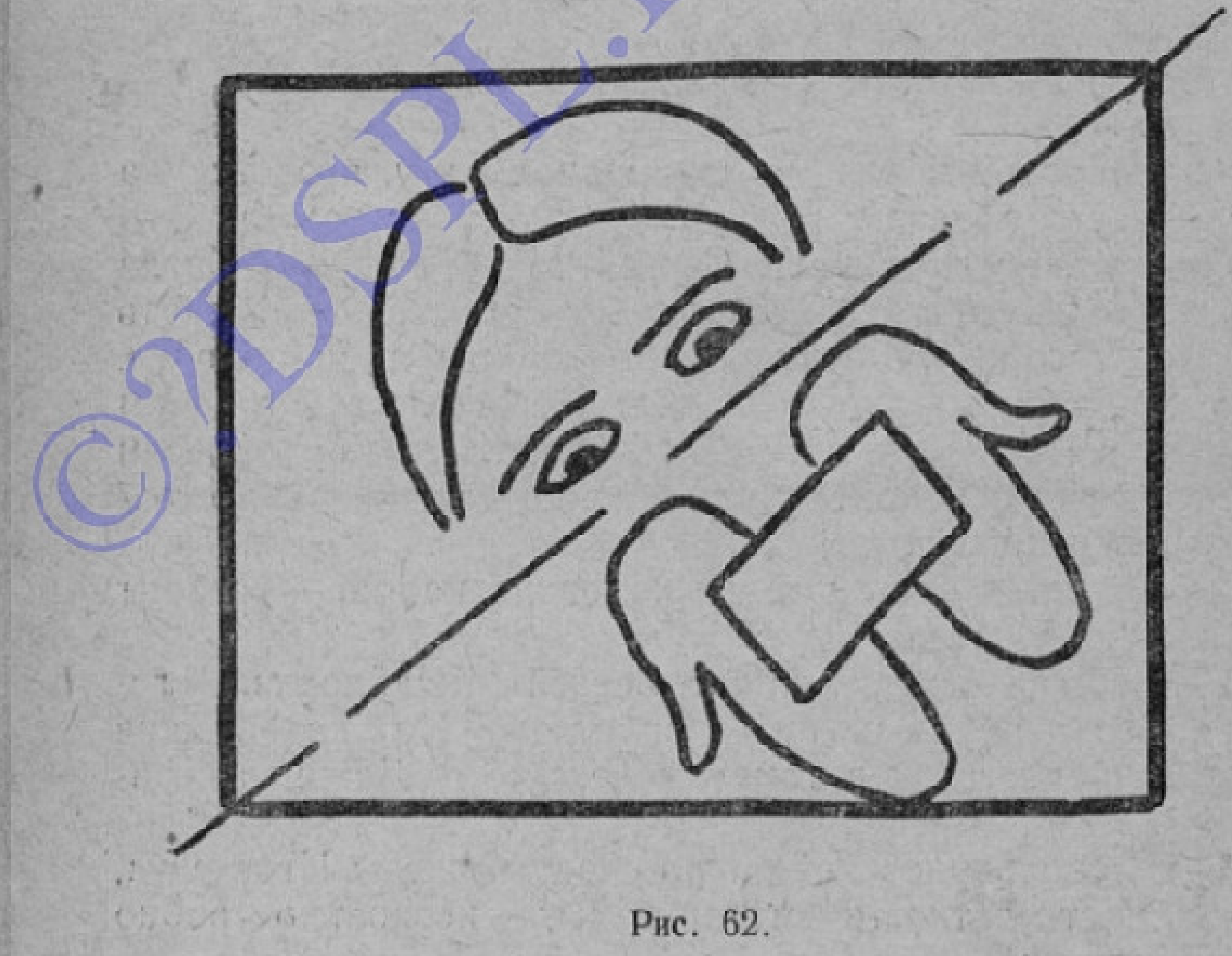


Рис. 62.

— Олег Захарович прав, — подхватывает замечание студента Сергей Михайлович, — они, можно сказать пройдут гуськом. Но что нам делать?.. Основная задача Раскольникова — настигнуть старуху, а непосредственное движение вслед нас не устраивает...

Студент П-швили предлагает, чтобы Раскольников пошел по кривой, как он определяет, «змеевидной» линии. По просьбе Сергея Михайловича П-швили зарисовывает на доске предложенный им путь Раскольникова (рис. 63).

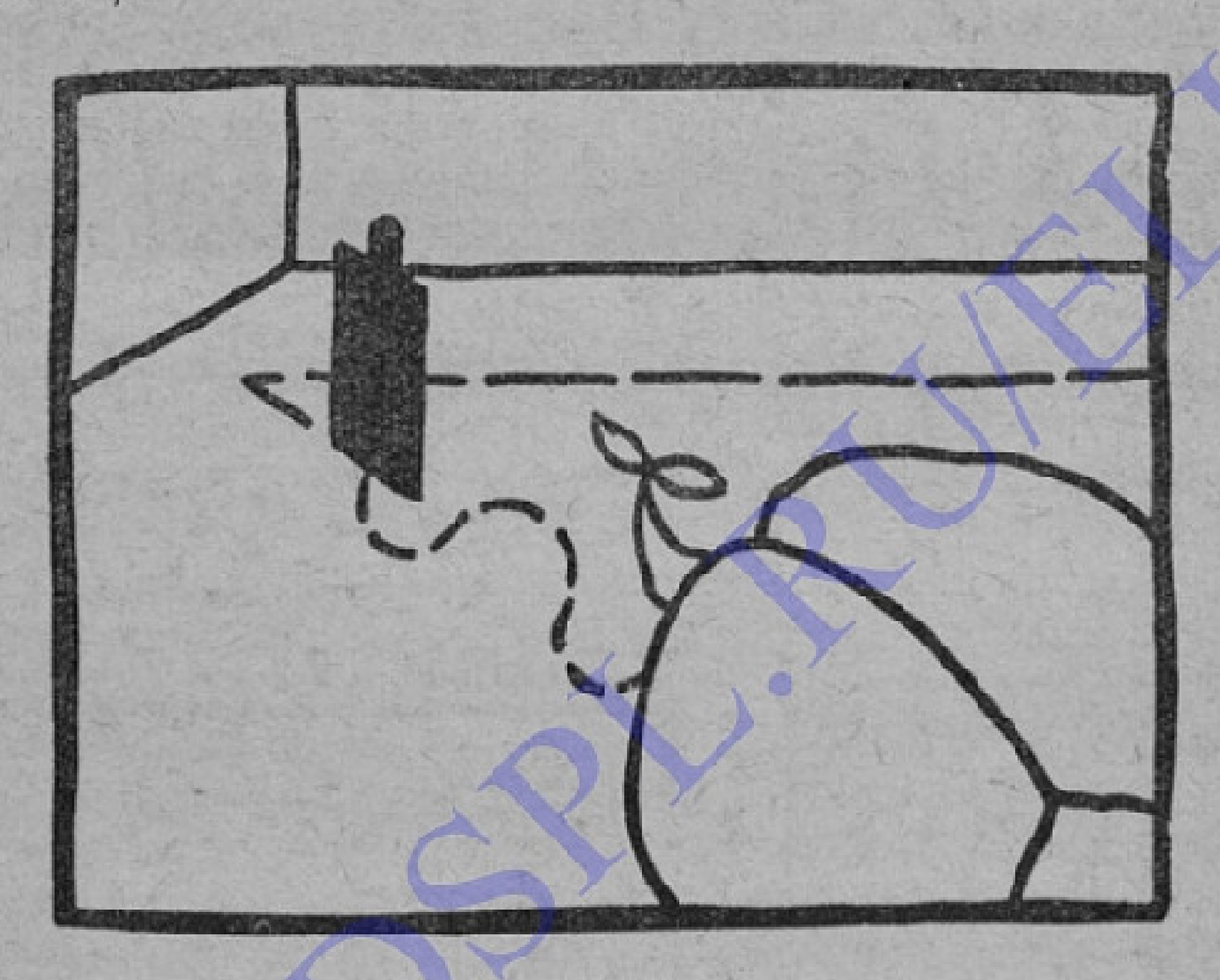


Рис. 63

Сергей Михайлович объясняет, что такой рисунок перехода был бы оправдан лишь в том случае, если нужно было бы показать, что Раскольников не смог убить старуху в результате внутренних колебаний.

Студенты выдвигают ряд других предложений:

— Обратный ход!..

— Пошел по другой линии!..

— Обратный ход не есть решение, — возражает Сергей Михайлович. — Но как называется то, что показывает руками Люб-ц, когда говорит о ходе по другой линии?

— Параллельным движением! — хором заявляют студенты.

— Параллельная линия движения, — говорит Сергей Михайлович, — и обладает тем свойством, которое позволит Раскольникову, двигаясь по тому же направлению, не идти по следам старухи.

Принимая решение о том, как сделать подход Раскольникова, Сергей Михайлович разбирает мизансцену с самого начала, то есть со входа в кадр. При этом устанавливается, что переход «гуськом» хорош при их входе, так как подобный рисунок мизансцены возможен в ситуации, когда один человек ведет другого. В этом куске действия Раскольников прорывается вперед и увлекает в глубь комнаты Алену Ивановну. После же ее отхода на первый план Раскольникова можно пустить по параллельной линии (рис. 64).

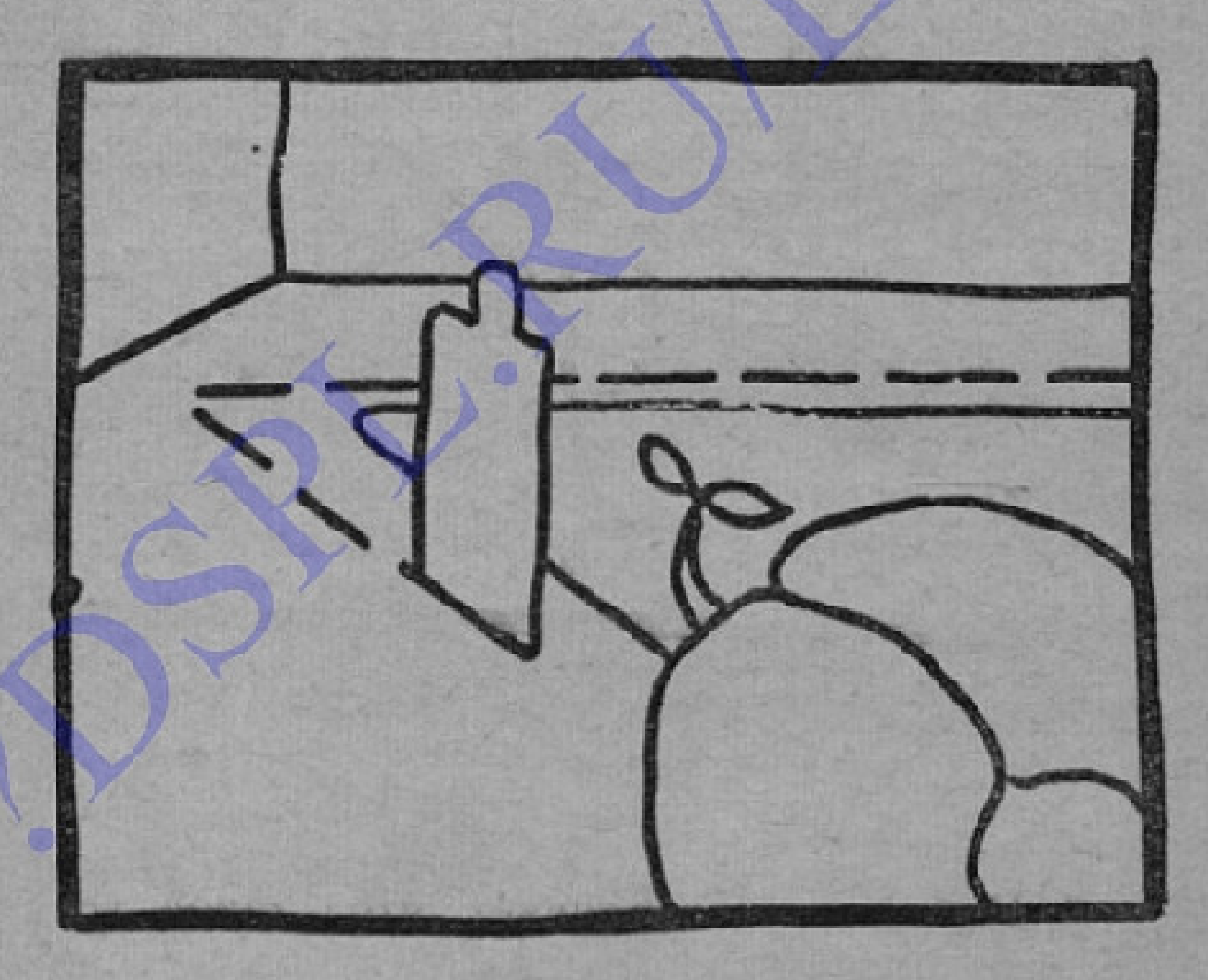


Рис. 64.

— Да, но если вначале Раскольников стремительно проходит вперед, то старуха идет за ним неуверенно, она ведь побаивается его,—возражает студент В-ский.— Путь гуськом и здесь непригоден.

— Если вы решаете сделать ее проход за Раскольниковым под знаком неуверенности, — говорит Сергей

Михайлович, — то для ее движения прямая не годится.

— Именно здесь она может пойти по «змеевидной» линии, — предлагает В-ский.

— Возможно, — как будто соглашается Сергей Михайлович. — Но учтите, — продолжает он, — что осуществить этот «змеевидный» переход она может по-разному. Можно выполнить это движение графическим рисунком, но можно переложить необходимую характеристику на игру и ритм движения актера. Так, если человек идет уверенно по прямой линии, он идет прямолинейно и в смысле временно́м, а если, скажем, с остановками, то переход приобретает характер неуверенности. Змеевидная линия переводится из пространственной характеристики в характеристику временну́ю.

Запомните, — продолжает Сергей Михайлович, — что одна и та же характеристика может развиваться в разных областях выразительного проявления. В одном случае она проявляется в пространственном рисунке мизансцены, в другом — в жестикуляции, в третьем — в заикающейся речи, когда человек как будто говорит с многоточиями... Если вы хотите, то можно дать сразу несколько проявлений. Однако я думаю, что в нашей работе характер перехода Алены Ивановны, ее колебания и боязнь следует раскрыть в ритмическом рисунке, а самый переход дать по прямой — «гуськом».

Студенты повторяют и фиксируют в своих записях начало сцены. Они останавливаются на том, как опускает голову Алена Ивановна и достает топор Раскольников. Теперь Сергей Михайлович ставит такой вопрос: следует ли надеяться, что зритель сам переведет внимание на Раскольникова. Принимается решение найти для актера какое-то движение или жест, благодаря которому зритель обратит на Раскольникова внимание, и лишь после этого доставать топор.

— Распахивает пальто! — предлагают из аудитории.

Сергей Михайлович считает, что распахивание пальто есть уже начало доставания топора. Сначала нужно привлечь внимание, а затем лишь раскрывать пальто.

— Расстегивает пальто! — предлагает один из студентов.

Сергей Михайлович объясняет, что расстегивание пальто еще хуже, чем распахивание. Если при распахи-

вании зритель действительно хотя бы обратит внимание на Раскольникова, то при расстегивании не будет и этого.

— Нужно вести поиски в плане перемещения Раскольникова, жеста здесь недостаточно, — говорит студент Ур-гов.

— Верно, — подхватывает Сергей Михайлович. — Здесь лучше дать какое-то движение. Скажем, Раскольников сделает шаг, а затем уж начнет расстегивать пальто...

Начинаются поиски того, в какую сторону следует сделать этот шаг. Студенты обращают внимание, что еще не установлено время — момент, когда Раскольников делает это движение. Сергей Михайлович объясняет, что движение Раскольникова немедленно вслед за движением старухи обусловит некий параллелизм во времени, который в сочетании с параллельным движением по мизансцене естественно ощутится как схема. Чтобы разбить ощущение параллелизма, Сергей Михайлович предлагает дать ему в противовес какое-то пересечение — перекрещивание. Дать пересечение в условиях существующей мизансцены пространственно нельзя. Остается пересечение во времени.

— Намечая это место несколько грубо, — продолжает Сергей Михайлович, — сделаем так: Алена Ивановна возьмет заклад, отойдет, опустив голову... Затем шагнет Раскольников, и только после этого старуха закончит рассматривание пакета. Можно ли давать Раскольникову приближаться к ней? Под каким знаком пойдет после приближения распахивание пальто?.. Ведь движение вперед с распахиванием было бы уместно, если бы он, как говорится, «шел с открытой душой».

Поиски и обсуждения возможных вариантов движения Раскольникова приводят к отказу от направлений, параллельных рамке кадра (рис. 65, направления 2 и 3), как нарушающих четкость действия.

— Голова Алены Ивановны уходит вниз. Отступая назад, Раскольников уменьшается, а затем снова увеличивается. Из фигуры среднего размера Раскольников, отступив, станет маленькой, а из маленькой, при приближении и ударе, выйдет вперед и станет большой, — защищает четвертое направление один из его сторонников.

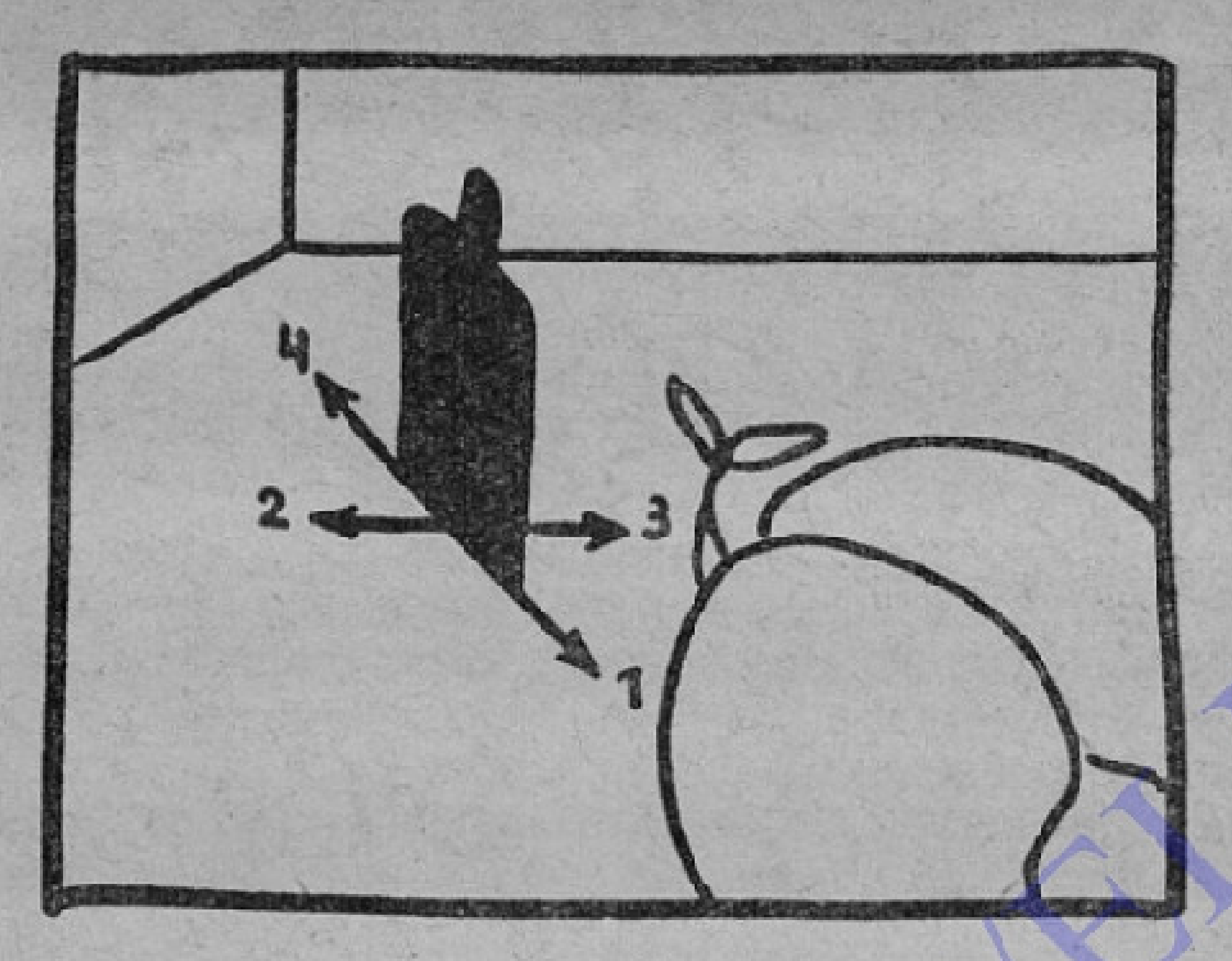


Рис. 65.

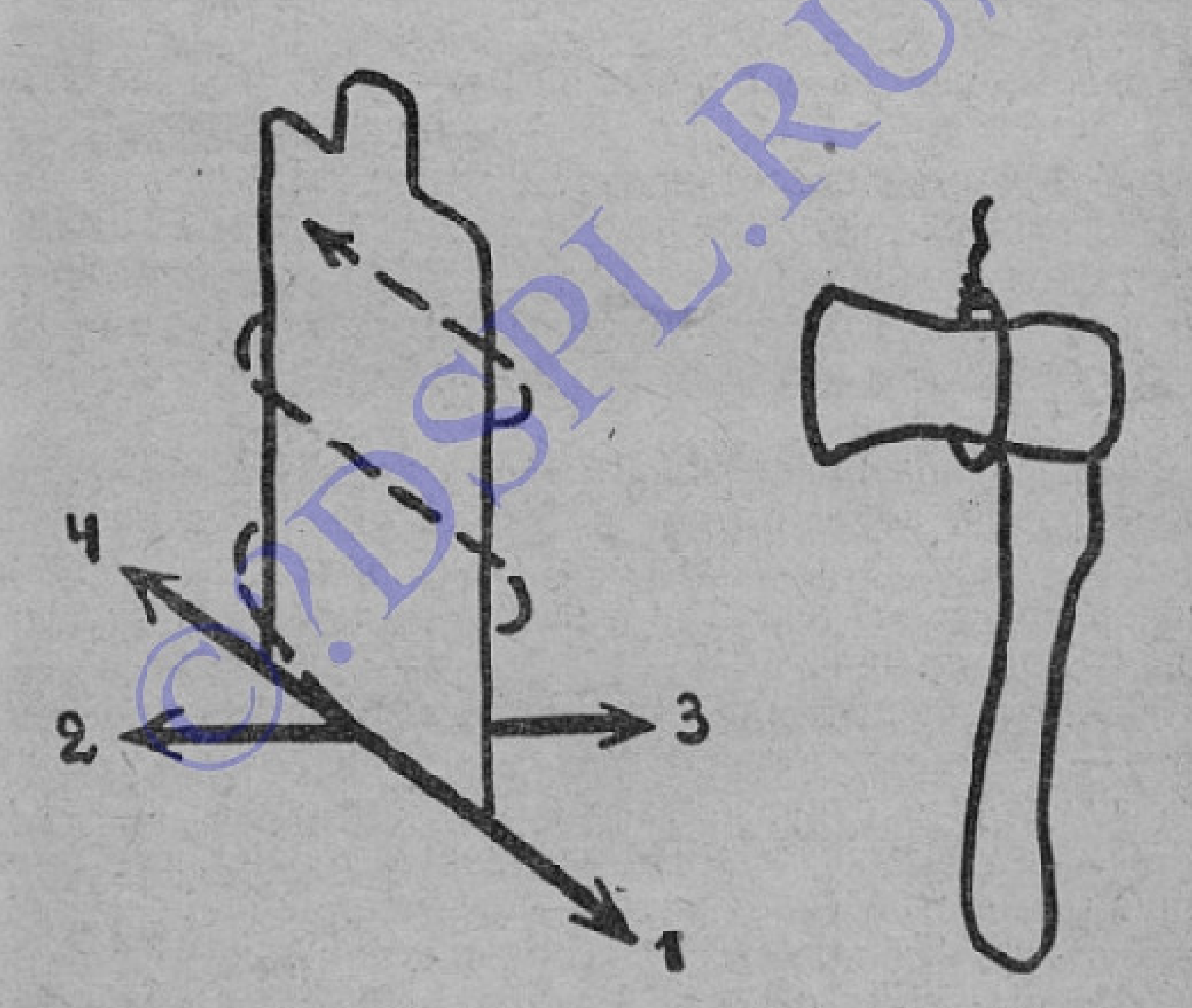


Рис. 66.

Рис. 67.

Большинство студентов соглашается с этим мнением и мотивировками. Тогда вмешивается Сергей Михайлович.

— В пользу четвертого варианта, — говорит он, — как будто имеется наибольшее количество мотивов. Но в случае отхода Раскольникова будет плохо видно, что он орудует там топором.

— Оставим его на месте и дадим ему какую-нибудь игру, — предлагает один из студентов.

— Какую игру? — возражает Сергей Михайлович. — Ведь мы уже решили, что привлекать внимание следует не мимикой и жестом, а движением всего тела.

— Что же делать? — раздается чей-то голос. — Ведь ни один из вариантов не подходит.

Вместо ответа Сергей Михайлович подходит к доске и в рисунке показывает движения Раскольникова (рис. 66).

— Если он отвернется, то это движение, — объясняет Сергей Михайлович, — не только включит все лучшее, что было во всех четырех вариантах, но будет и смысловò наиболее оправданным — ведь Раскольников не хочет, чтобы Алена Ивановна увидела топор. Поворот его будет одновременно и тем движением, которым он обратит на себя внимание зрителя. Затем он начнет доставать топор. По роману, Раскольников сделал под пальто петлю из белья. Скорей всего топор подвешен в ней так, — говорит Сергей Михайлович и рисует на доске (рис. 67).

Теперь возникает вопрос: под какой полой, левой или правой, держит топор Раскольников. Мнение курса, как это часто бывает, делится. Одни предлагают прятать топор под левой полой и всячески мотивируют это, другие — под правой.

— Тут следует принять новое, обобщающее решение, — раздается голос студентки Ч-вой, — так же, как мы сделали в отворачивании Раскольникова.

— Так называемые обобщающие решения, идущие по линии «золотой серединки», — отвечает ей Сергей Михайлович, — обладают одним чрезвычайно ядовитым свойством — они никогда конкретно не отвечают имеющейся задаче. Скажем, вы имеете два положения человека, — говорит Сергей Михайлович и рисует на доске. — Если они оба вам не подходят, то это не значит, что вер-

ное, обобщающее решение можно найти по правилам арифметики (рис. 68).

Имейте в виду, — обращается он к студентам, — что отворачивание Раскольникова возникло и было предложено не как среднее, а как новое решение, отвечающее конкретной задаче — спрятать... Вот откуда оно родилось. А верно найденное движение всегда оказывается одновременно и обобщающим. Но возникает оно

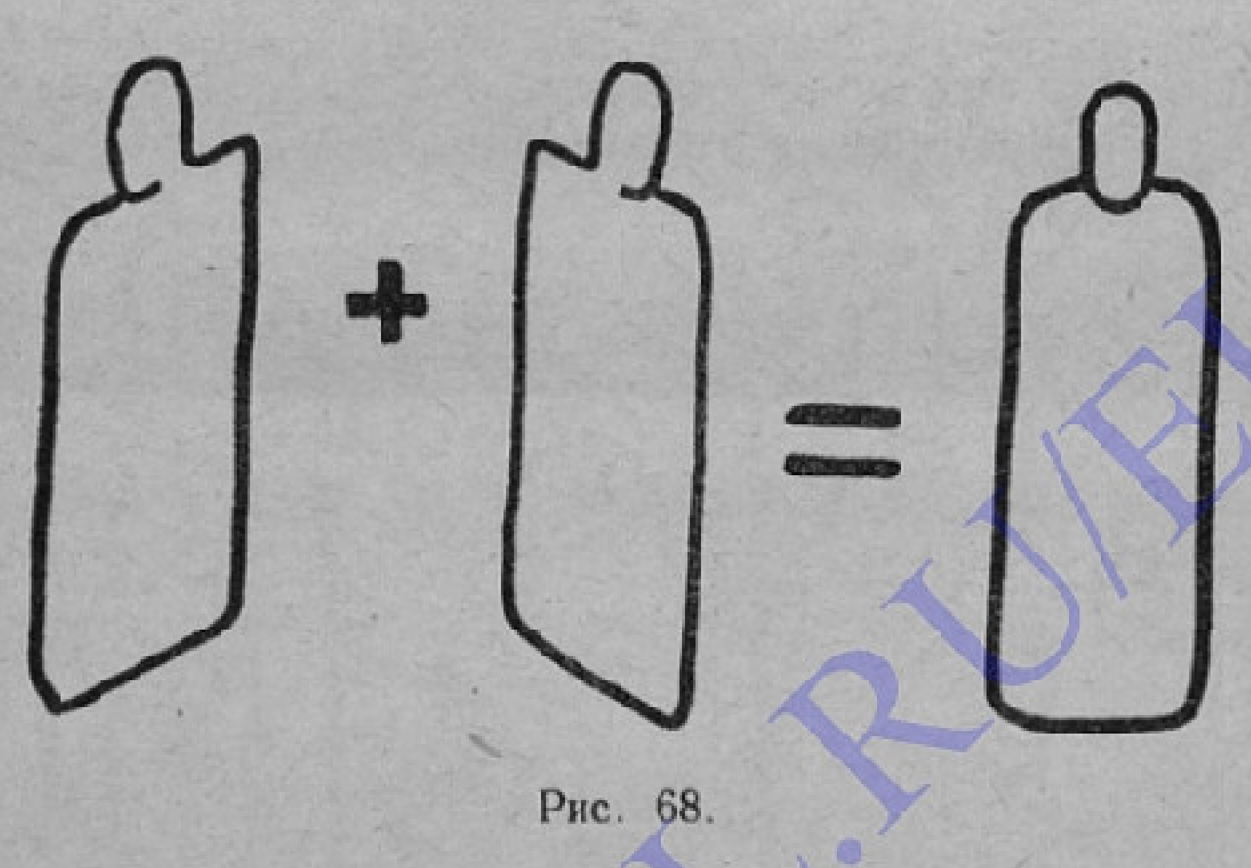


Рис. 68.

не как среднее арифметическое. Замена четырех предполагавшихся направлений движения Раскольникова поворотом — это не рецепт или прием, а конкретный случай. Запомните, как только вы начнете пользоваться полученными навыками как приемами, от искусства ничего не останется. Гегель в «Курсе эстетики», говоря об истинной оригинальности артиста, формулирует весьма важное положение. Он говорит, ссылаясь на творчество Гомера, Софокла, Рафаэля и Шекспира, что «единственный великий прием — не иметь никакого приема». В своей творческой работе и вы каждый раз идите от сюжета, среды, политической идеи и мировоззрения. И если вы будете владеть методом, ясно понимать задачу и искать точное и конкретное ее решение, то на этом пути добьетесь нужных творческих результатов...

Стало быть, на какую же сторону лучше всего повесить топор? — возвращается к работе Сергей Михайлович.

— Я за первый вариант, — говорит студент Гр-ко.

— Какой это первый? Я запутался. Нарисуйте его, пожалуйста, — предлагает Сергей Михайлович.

— Я не умею рисовать, — отвечает Гр-ко.

Сергей Михайлович говорит, что режиссер должен уметь фиксировать в рисунках замыслы своих изобразительных решений. Это вовсе не значит, что он должен рисовать как художник. Но если человек ощущает нужный жест, представляет себе все пространственные взаимоотношения, то он всегда сумеет верно набросать видимое и ощущаемое на бумаге[1].

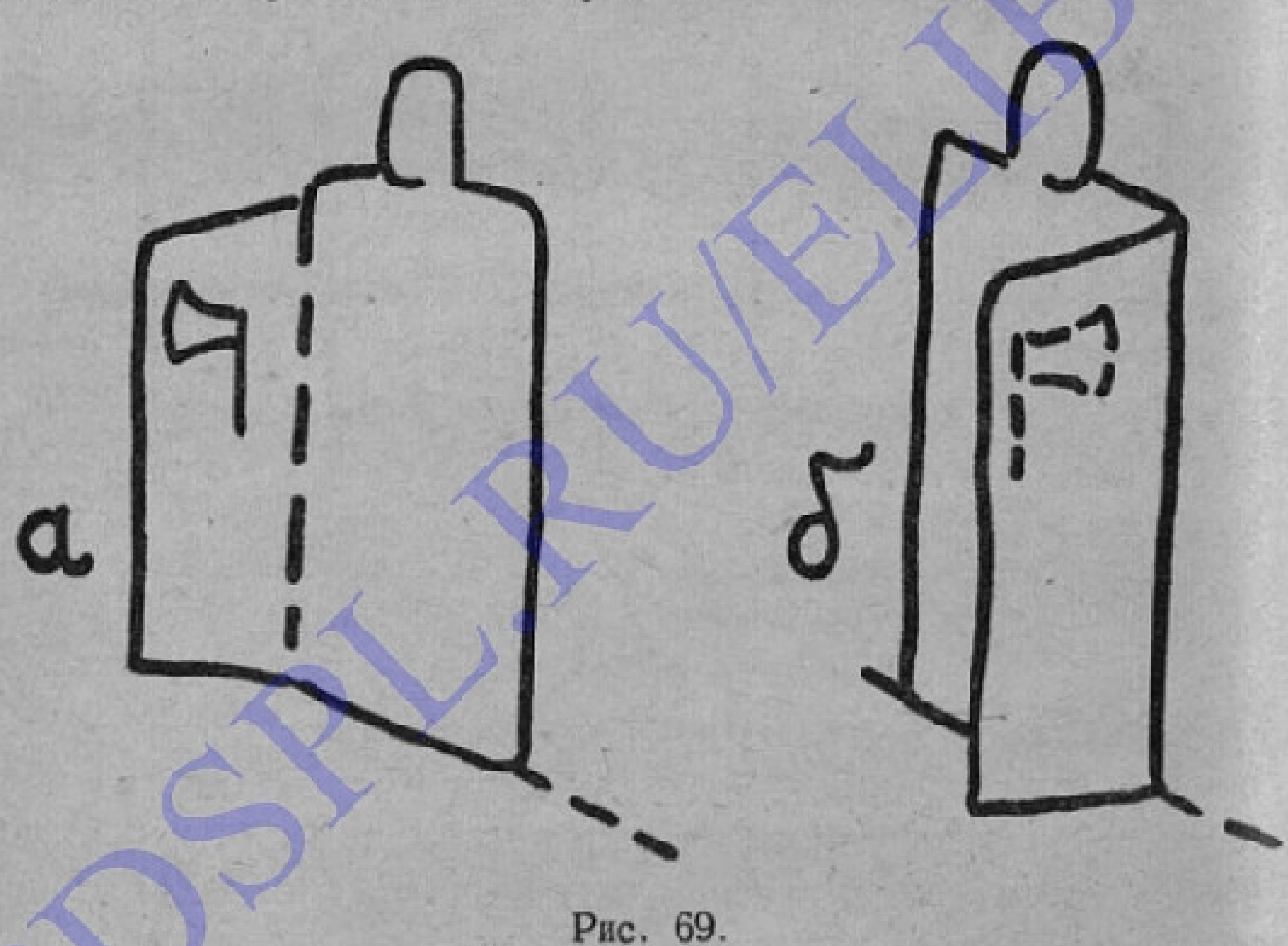


Рис. 69.

Сергей Михайлович показывает, как можно в схематическом рисунке достаточно точно и наглядно передать свои намерения (рис. 69).

---

[1] И в наши дни некоторые кинематографисты все еще требуют в зарисовках кадра предельной отработки всех деталей, вплоть до передачи тональностей. В начале же 30-х годов многие режиссеры стали заказывать эскизы кадров специально приглашенным художникам. Будучи противником такого «метода» раскадровки, Сергей Михайлович, оговаривая, как, по его мнению, следует иллюстрировать стенограммы, одновременно показал, как может режиссер зарисовывать кадр. Репродукция его записи приводится на вкладке (рис. 70). Нарочитая небрежность зарисовок была обусловлена указанными выше полемическими соображениями. — *В. Н.*

2 x 33

Иллюстрации к изданию стенограмм делать:

не так:

а, сперва начертив карандашом строго, затем намахать "вольно" кистью мягким пером жирно.

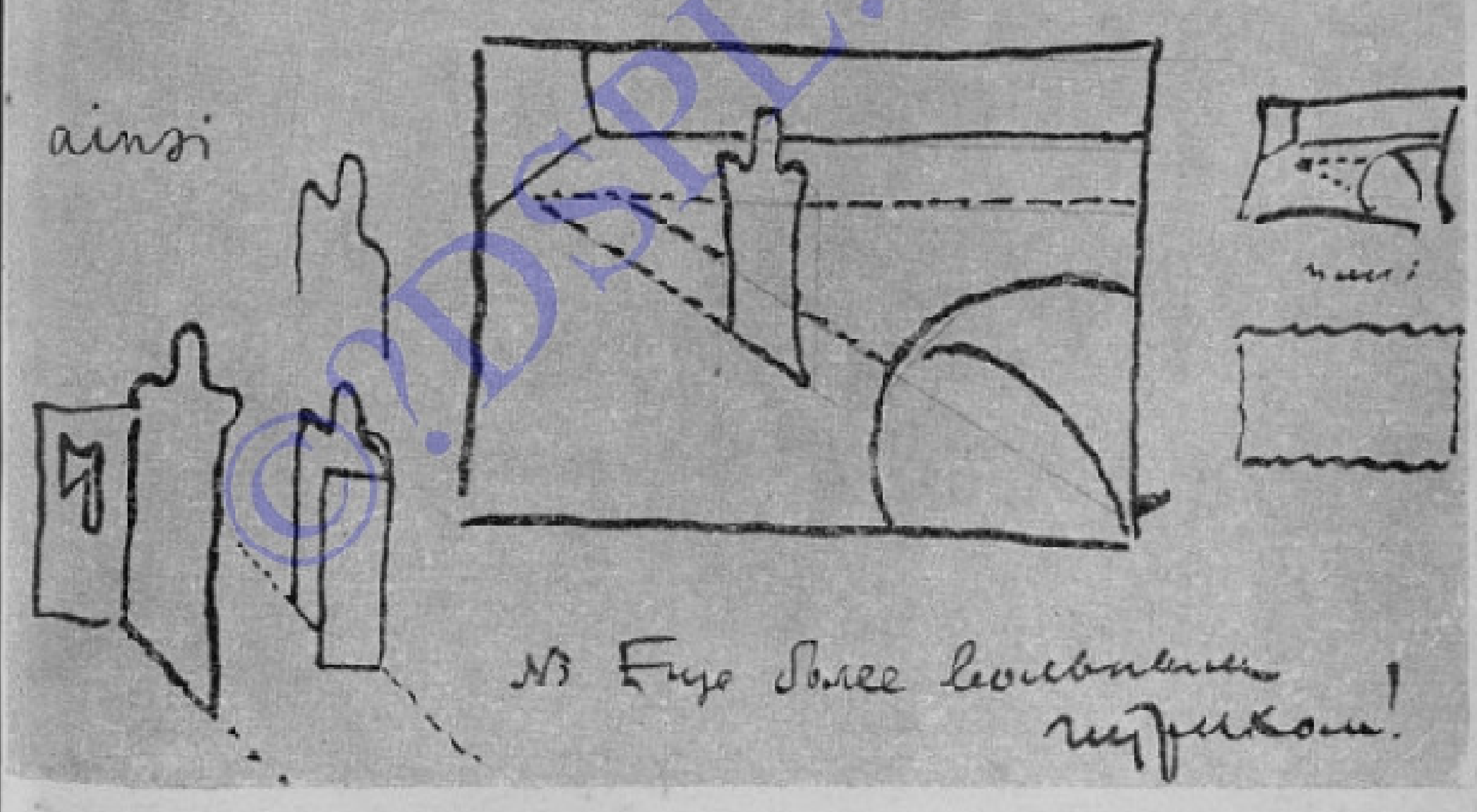


Рис. 70.

Студент Гр-ко показывает на вариант «а» и объясняет мотивы своего выбора, но другие студенты возражают против этого варианта. Они говорят о том, что продолжение движения полы по направлению поворота Раскольникова будет восприниматься как условное, «балетное» движение. Подавляющее большинство студентов за вариант «б» и предлагает следующий порядок движений Раскольникова: отвернулся, приоткрыл полу в противоположную сторону...

— ...И правой рукой, — уточняет студент М-кин, вызванный к доске, — достает топор...

— ...И показывает его? — внезапно спрашивает Сергей Михайлович.

Некоторые студенты подсказывают с мест: «Да, показывает». Но М-кин задумывается и решает:

— Нет, Сергей Михайлович, это будет плохо. Он не должен показывать топор.

— Конечно, не должен, — подхватывает Сергей Михайлович. — Это будет бессмыслицей. По содержанию отрывка нужно...

— Не показывать, а прятать топор! — спешит сказать М-кин.

— Согласны вы с этим? — спрашивает студентов Сергей Михайлович.

— Топор должен быть вообще пока невидим, — доносится голос Н-жина.

— Я думаю,— говорит Сергей Михайлович, отпуская жестом М-кина на место, — что если верно сформулировать актерскую задачу, то Раскольников стремится прятать топор как можно дольше. Однако при этом прятании режиссерски следует дать какой-то намек на топор. Скажем, сделать так, чтобы топор сверкнул. Если совершенно не показывать топор, будет неизвестно, чем занимается Раскольников под полой своего пальто, когда он отворачивается. Кроме того, потом, когда придет время ударить, зритель не сразу поймет, каким оружием действует Раскольников, и придется где-то перед ударом специально показать, что у него в руках топор.

— Я бы хотел, чтобы зритель не видел теперь топора, — говорит студент К-цов. — Когда Раскольников его достает, пусть на лице только промелькнет блик от топора.

— Этот блик никто не поймет. Лучше пусть сверкнет именно топор, — отвечает студенту Сергей Михайлович. — Кто из зрителей отличается быстрым реагированием, тот узнает, что это топор, а кто замедленным — увидит нечто блеснувшее...

— Он вытаскивает топор, затем пугается и прячет его обратно, — предлагает студентка С-ко.

— По содержанию это верно. Предложение С-ко отвечает задаче, — соглашается Сергей Михайлович. — Но как это выполнить? Поднимая топор или опуская полу?..

Принимается решение: ухватив топор, Раскольников не в состоянии поднять его достаточно высоко, чтобы освободить от петли. Тогда падает пола, а Раскольников, испугавшись того, что топор стал виден, отводит его вниз и прячет за себя (рис. 71).



Рис. 71.

Один из студентов поднимает руку, Сергей Михайлович предоставляет ему слово.

— Если мы дадим Раскольникову такое опускание топора, — говорит студент, — то для удара, для подъема топора Раскольников должен будет сделать очень большое и активное движение, а это противоречит тексту. У Раскольникова «силы как бы не было».

— Давайте разберемся в этом движении, — говорит Сергей Михайлович. — Ведь такое прятание топора в характере Раскольникова. Ему нужно ударить, а вместо этого он убирает топор.

— Я говорю не об этом, — возражает студент. — Это движение верное, конечно; но вслед за ним, сразу же должен пойти подъем топора!

— Не торопитесь и тем самым не комкайте действие, — отвечает ему Сергей Михайлович. — Между ударом и этим прятанием можно и нужно показать борьбу Раскольникова со своей нерешительностью. Здесь имеется возможность дать поиграть актерам. Тут, конечно, Алена Ивановна должна будет повернуться и взглянуть на Раскольникова. Между ними что-то произойдет. Именно здесь можно дать весьма напряженные для зрителя перипетии действий персонажей. Но пойдем по порядку. Сверкающее прятание топора он должен сделать тогда, когда...

— ...старуха повернется к нему, — подсказывают из аудитории.

— Поворот — это много, — замечает в ответ Сергей Михайлович. — Достаточно, чтобы она немного двинула головой. В таком случае прятание топора глубже раскроет нерешительность Раскольникова. Дальше должен быть кусок, когда Раскольников подготовляет себя к удару, решается, и... тогда она поворачивается к нему. Только после всего этого можно давать тот взмах топора, который окончится ударом.

* * *

— Вопреки одному из наших правил — задавать вопросы только на уроках, — начинает следующее занятие Сергей Михайлович, — ко мне в коридоре подошел с вопросом товарищ Люб-ц. Его интересует архитектура барокко, и он пытался установить связь между декорационной техникой этого стиля и тем, что мы сейчас делаем...

И, хотя большинству студентов этот вопрос кажется надуманным и ненужным, Сергей Михайлович останавливается на нем. Ответ на вопрос вырастает в небольшую лекцию-экспромт о развитии театра и связи его с

кино, или как формулирует Сергей Михайлович, о «стадиальном сличении театра и кинематографа».

В современном театре сценическое пространство постоянно. Но для каждого акта с новым местом действия по-иному решается игровое пространство. В первом акте — одно декоративное оформление, во втором — другое и т. д. Кроме того, внутри акта сценическая коробка, или, как Сергей Михайлович формулировал впоследствии, сценическое игровое пространство, тоже все время меняется. Если на сцене три человека в разных ее частях уступают место одному, а затем на сцене появляется массовка, то, по существу, объем сцены каждый раз изменяется.

Если же заглянуть во вчерашний день театра, то можно найти такой период в его развитии, когда сценическое пространство оборудовалось единожды на весь спектакль. Пьеса игралась в одной декорации. Эта особенность и осмысливалась в драматургии как один из законов о трех единствах — как единство места.

Еще ранее все пьесы вообще игрались в одной общей для всех них обстановке. Так, ранний христианский театр разворачивал действие разных пьес в одних и тех же алтарях, притворах церквей или на паперти.

— И я хочу, — продолжает Сергей Михайлович, — что бы вы абсолютно нерушимо уяснили себе преемственность и стадиальную связь между первым порталом, в котором играл средневековый театр, и специфической «коробкой» кадра. Воспользуемся для этого вопросом Люб-ца по поводу постановочной техники театра эпохи барокко.

Сергей Михайлович с присущим ему глубоким знанием фактов истории искусств начинает увлеченно рассказывать о постановочных особенностях театра эпохи барокко. Время от времени он несколькими росчерками мела воспроизводит на доске планировку и эскизы декораций.

Он говорит о том, что в театре эпохи барокко декорации внутри одной пьесы, как правило, не менялись. На весь спектакль делалось одно оформление. Затем в ходе исторического становления театрального искусства возникла тенденция развивать действие не на одном, а на ряде мест. Но, до того как это осуществилось,

был переходной момент, когда сценическая коробка, остававшаяся одинаковой на весь спектакль, так оформлялась живописью, что давала иллюзорное представление о большом количестве разных мест. Таким образом, еще не меняя декораций в разных актах, деятели театра, главным образом художники, стремились развить единственное сценическое пространство спектакля тем, что внутри декорации развертывался ряд помещений. Эта тенденция имела свою линию развития и внутри стиля барокко.

Крупнейший художник этого стиля на театре — Джузеппе Бибиена — компоновал свои декорации симметрично. А Пиранези сделал следующий шаг — он ввел асимметричное построение декораций.

Нарисовав рядом со схемой эскиза в манере Бибиены набросок компоновки задника художником Пиранези, Сергей Михайлович продолжает:

— Знаменитые тюрьмы Пиранези уже выходили за пределы театральных задников. Согласитесь с тем, что асимметричное построение более динамично, чем симметричное. На русских сценах такие декорации были очень распространены к началу XIX века, когда строился александровский Петербург. В России работал художник Кваренги, который продолжал манеру Пиранези...

— Из этого отступления, — заканчивает Сергей Михайлович, — я вас прошу уловить и запомнить главным образом линию стадиального перехода из явления в явление. Тот, кто из вас читал мои маловнятные писания, помнит утверждение, что монтаж — это стадия взорвавшегося кадра. Когда напряжение внутри кадра достигает предела и дальше внутри кадра не может расти, тогда кадр разрывается, раскалывается на два монтажных куска. Не знаю, как для вас, а для меня аналогия между историей развития мест действия в спектакле и переходом из кадра в монтаж — несомненна. Кадр и монтаж нельзя противопоставлять как чуждые сферы, а нужно рассматривать как стадии одного и того же процесса, но с диалектическим скачком из количества в качество. Бывают такие случаи, когда можно дать действие и в кадре столь же динамически насыщенным, сколь и в монтаже. Стадиальное же понимание связи кадра и монтажа поможет и вам пролагать необходимый

переход от мизансцены к монтажу через постановку в одном кадре.

— Теперь, — говорит Сергей Михайлович, — вернемся к нашему кадру. На прошлых занятиях мы наметили контур решения. Займемся его разработкой.

Один из студентов просит слова.

— В отводе топора, который делает Раскольников, есть быстрота, — говорит он. — Есть решительность, которая возникает благодаря быстроте, то есть темпу. Поэтому вслед за отводом нужно дать какое-то действие, чтобы доиграть нерешительность Раскольникова.

— Согласны вы с этим? — спрашивает студентов Сергей Михайлович.

— Нет, — возражает студент К-цов. — Раскольников проявил некоторую решительность только в тот момент, когда он извлекал из-под пальто топор. Когда же Раскольников прятал топор, то это была сплошная нерешительность.

— Разберемся в характере движения Раскольникова,— предлагает Сергей Михайлович.— В нем есть двойственность. Быстрота характерна для активности, но основной рисунок движения — отвод топора — может быть охарактеризован как пассивное начало. Главным в этом движении является торможение. Следующее движение Раскольникова тоже будет двойственным. Но теперь активное начало...

— ...проявится в подъеме топора, — подсказывают из аудитории.

— Иначе говоря, активное начало выразится теперь в направлении движения, — подхватывает замечание Сергей Михайлович. — А тормозящее?..

— В отступлении назад!.. — В задержке!.. — В остановке! — подсказывают студенты.

— Кроме направления движения, — напоминает Сергей Михайлович, — следует учитывать и его темп. Раньше у нас было движение пассивное по направлению и, скажем, активное по темпу. А теперь у нас будет движение активное по направлению и пассивное по темпу. Раскольников будет поднимать топор, но с трудом. И чем выше он его будет заносить, тем медленнее это должно делаться. Чем ближе Раскольников подходит к исполнению своего замысла, тем сильнее становятся его смятение и растерянность.

Сергей Михайлович показывает и объясняет это движение. Раскольников ведет руку кверху, но не полным рычагом руки, а только от локтя. И, по мере того как рука идет кверху, локоть все больше притягивается к корпусу. Раскольников как бы прижимает топор к себе. Это типичное движение человека, который хочет ударить и боится это сделать.

— Что же следует «врезать» между сверканием — отводом и подъемом топора? — спрашивает Сергей Михайлович.

— Движение старухи, — предлагает кто-то с места.

— Уже было,— отвечает Сергей Михайлович.— В ответ на движение ее головы Раскольников отвел топор.

— Нужно показать его состояние! — предлагает студент Кад-ков.

— Какое? — требует точности Сергей Михайлович.

— Раскольников должен понять, что ничего опасного для него не произошло, — отвечает Кад-ков.

— Иначе говоря, испуг был необоснован — ему почудилось, — дополняет ответ студента Сергей Михайлович. — Это верно по содержанию, но как это сыграть?.. Какое здесь действие?

— Холодный пот выступил у Раскольникова, и он стер его со лба, — предлагает В-ко.

— Неплохо! — говорит довольный Сергей Михайлович.

— Но такой жест ослабит напряжение! — возражает студентка Ч-кова.

Сергей Михайлович объясняет, что после сильного напряжения, какое было, и перед новым его подъемом момент небольшого ослабления целесообразен. А самый жест вытирания пота он советует сыграть не только в бытовом плане, а так, чтобы изобразительно он был бы похож на отвод от себя чего-то страшного, бредового. Такой жест будет вполне соответствовать состоянию Раскольникова.

— Вот теперь только Алена Ивановна поднимет голову и повернется к нему, — продолжает Сергей Михайлович, рисуя на доске (рис. 72), и спрашивает: — Но в какой момент движения Раскольникова ей следовало бы обернуться?..

— Когда он поднял топор до плеча, — предлагает Кад-ков.

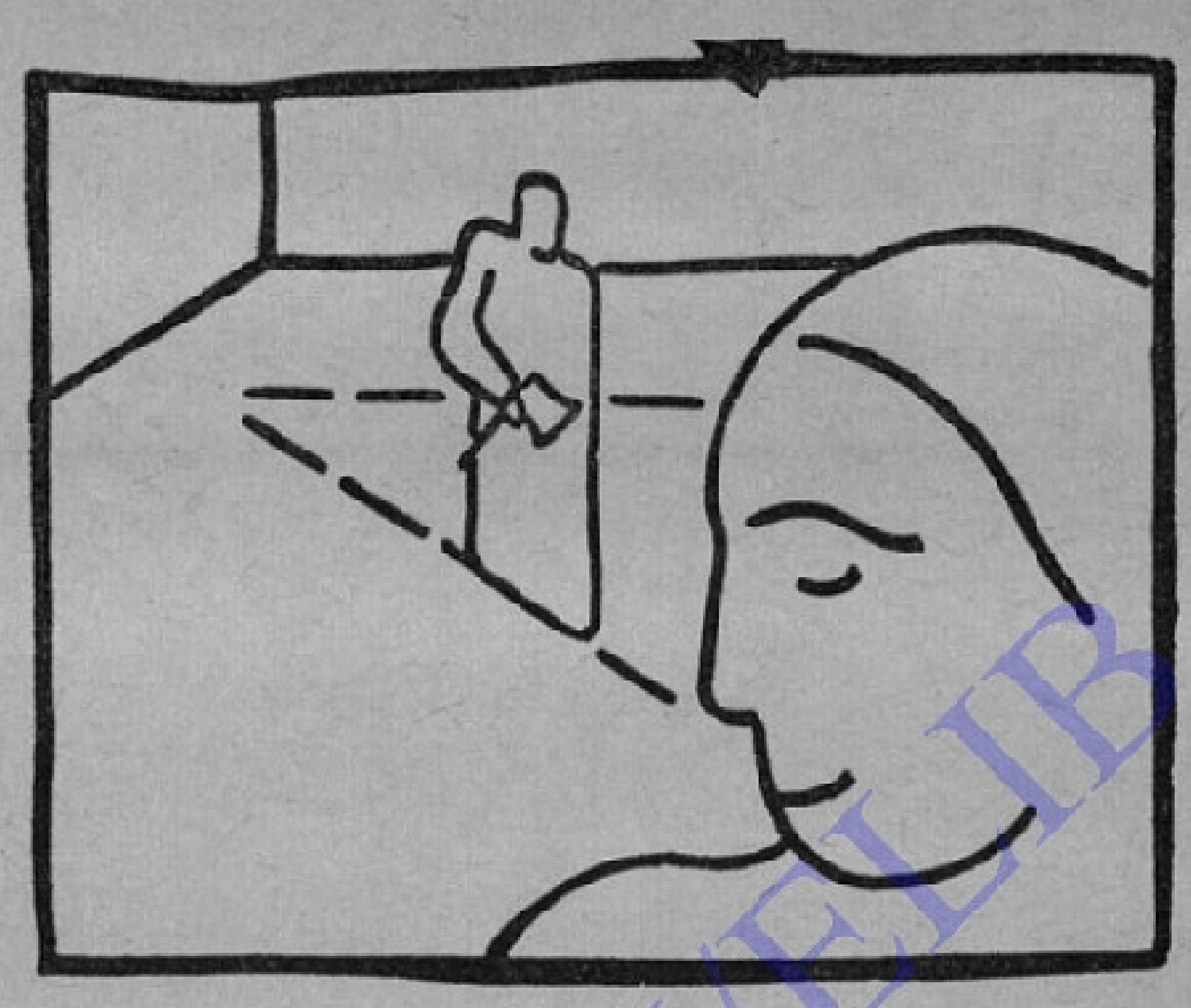


Рис. 72.

Сергей Михайлович соглашается с предложением.

— И когда она повернется, то Раскольников отшатнется назад, — продолжает Кад-ков.

— Опять спрячет топор, — советует Сергей Михайлович.— Сверкание, которое у нас было вначале, мы дадим еще раз и более сильно.

— Сергей Михайлович, — внезапно говорит с искренним недоумением студент Ур-гов, — наша задача усилить в Раскольникове внутреннее кипение... А мы заставляем его снова опускать топор!..

— Разрешите вас спросить, уважаемый Хазби, о каком кипении идет речь? — подчеркнуто вежливо спрашивает Сергей Михайлович Ур-гова. Затем, повышая голос, он продолжает: — Кипение было бы, если бы Раскольников, скажем, лично ненавидел старуху и эта ненависть у него бы все усиливалась и усиливалась... Но ведь вместо этого мы должны усиливать его растерянное состояние. Если говорить фигурально, сценарием нам задана не собранность, а растерянность человека — «разрушение» его замысла. Так же как впоследствии рушится топор на голову старухи, теперь рушится его воля, а вместе с ней и вся его философия «сверхчеловека».

Убийство процентщицы — это внешний сюжет сцены.

Истинный, внутренний сюжет — «падение» и развенчание Раскольникова. «Свобода и власть, а главное власть! Над всей дрожащей тварью, над всем муравейником...» — таков его девиз. Именно в этом отрывке он сам становится «дрожащей тварью»...

Увлеченно рассказывая о задаче сцены, Сергей Михайлович одновременно показывает действия Раскольникова. Опуская топор, он обращает внимание студентов на движение своей левой руки.

— Раскольников, — говорит он, — уводя топор, с отчаяния ударяет по нему левой рукой. Такое движение тоже работает по своему рисунку на нужный смысл — на «падение» Раскольникова.

Студентка П-ская предлагает, чтобы Раскольников в этом месте не только опустил топор, но и отступил бы назад.

Сергей Михайлович несколько корректирует это замечание:

— Когда Алена Ивановна поднимает голову, она может перекрыть фигуру Раскольникова. Поэтому его стоит несколько передвинуть, но не назад, а вбок...

Зарисовывая кадр (рис. 73), Сергей Михайлович объясняет, что этот шаг является чисто пространственной, композиционной поправкой.

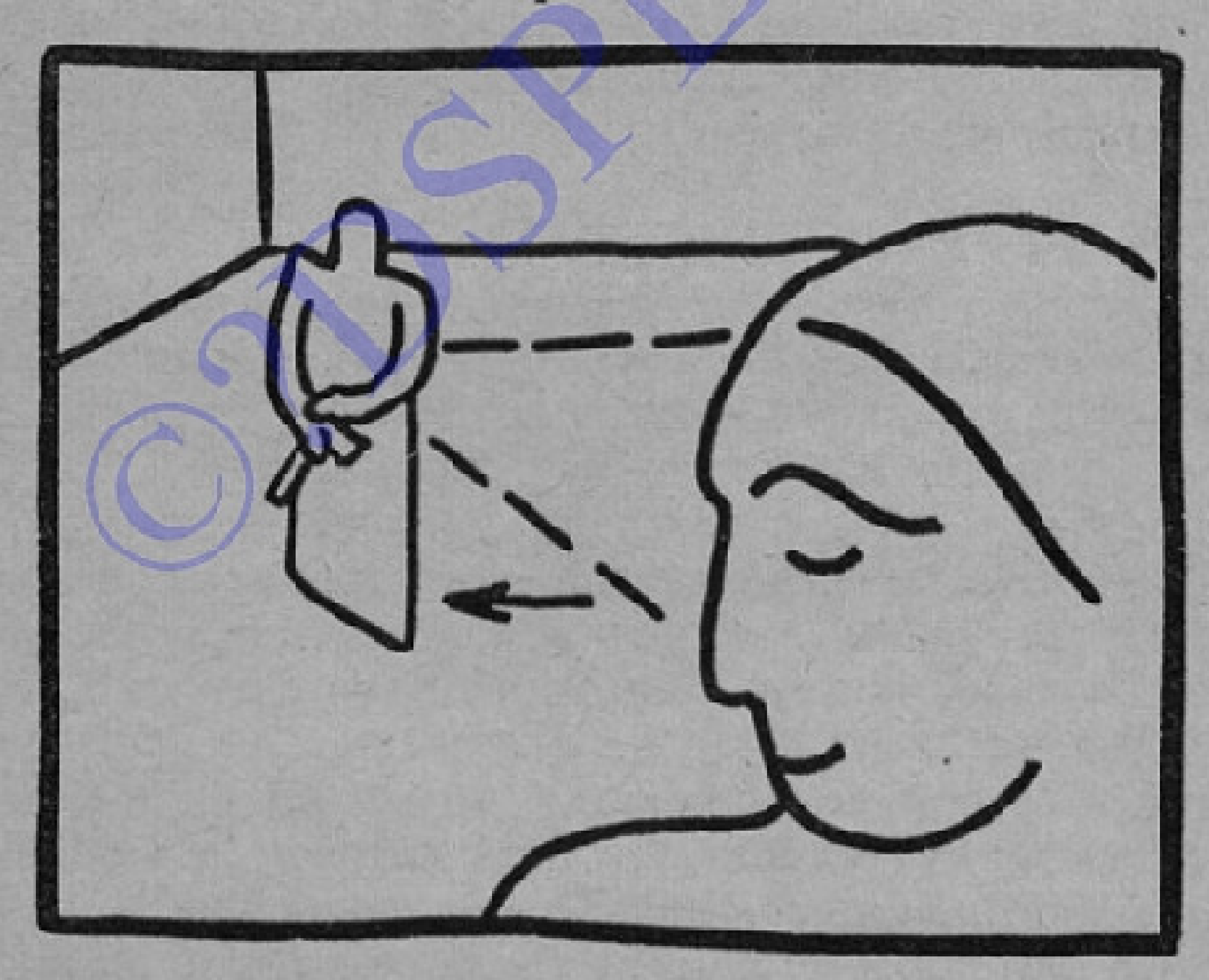


Рис. 73.

— Теперь начинается уточнение действий Алены Ивановны, — продолжает он.

— Старуха поворачивается, держа в руках заклад. Поворачивается и, не глядя на Раскольникова, бормочет: «Да что он тут навертел...» Раскольников пугается этого движения старухи и снова прячет — опускает топор. При этом он несколько поворачивается вбок. Тогда Алена Ивановна поднимает голову...

— Она поворачивается, Раскольников отводит топор, — рассказывает и показывает вызванный Сергеем Михайловичем студент Кад-ков.— Теперь топор скользит в руке Раскольникова от обуха до конца рукоятки... Раскольников поднимает его вверх, но не вперед, а замахом через плечо...

— Вы предлагаете, чтобы топор в руках Раскольникова скользнул до конца рукоятки? — переспрашивает Сергей Михайлович. — Ведь держит он его у самого обуха.

— Это незначительная деталь, — заявляет один из студентов. — В такой напряженный момент она не будет даже замечена зрителем.

— Сначала решайте, нужна эта деталь или нет, — говорит довольно резко Сергей Михайлович, — а затем думайте о том, как ее сделать видимой для зрителя. Я неоднократно вам говорил и не устану повторять еще и еще, что невидимых деталей делать вообще не следует...

— Нужно ли для удара перенести руки Раскольникова к концу рукоятки? — спрашивает, возвращаясь к работе, Сергей Михайлович.— Конечно, нужно. Ударить старуху Раскольников должен с большого замаха, и сделать это можно, только держа топор за конец рукоятки. Учитывая это обстоятельство, предложение Кад-кова правильно. Но скольжение тяжелого топора в руке и задержка его за самый конец рукоятки — ведь это почти акробатический номер! Попробуйте это сделать!.. Топор вывалится, вылетит из рук... Какой же следует найти простой и естественный выход?.. Мы привлекли к действию левую руку — пусть она нам поможет и дальше.

Сергей Михайлович показывает движение и объясняет, что оно должно быть не только переводом руки, а и своеобразным вытаскиванием топора «из ножен»

(рис. 74). Это движение, совершенное в сравнительно медленном темпе, будет не только видно, но и произведет сильное впечатление на зрителя.

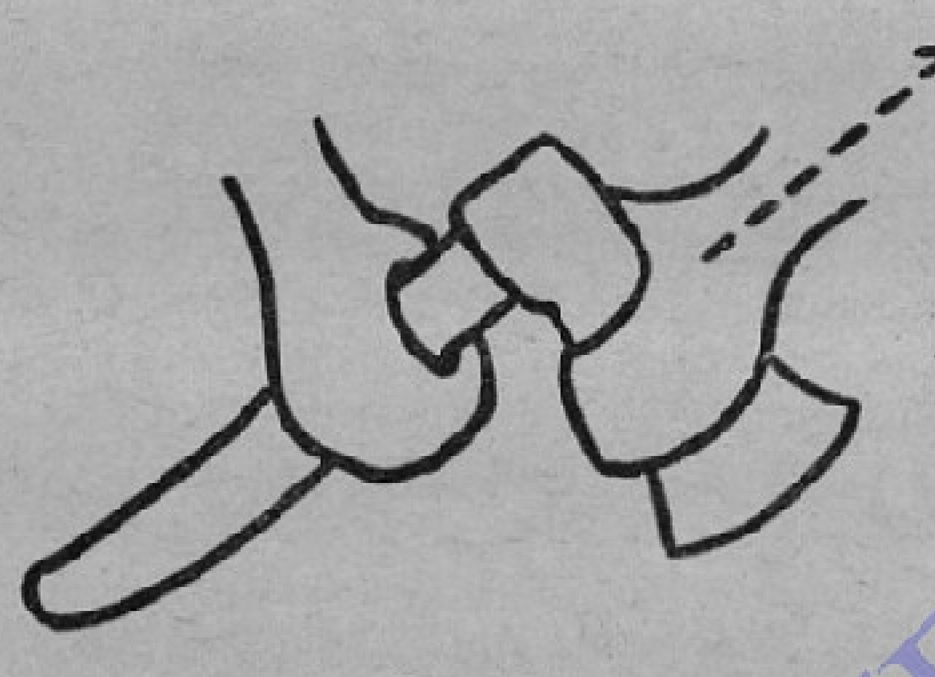


Рис. 74.

Во время отработки движения устанавливается, что левая рука начинает вытаскивать топор не вверх, а скорей по горизонтали. Правая же рука скользит до конца ручки; локоть, который был до этого согнут, выпрямляется (рис. 75), и в этом положении Раскольников как бы замирает. На большее действие у него нет уже сил.

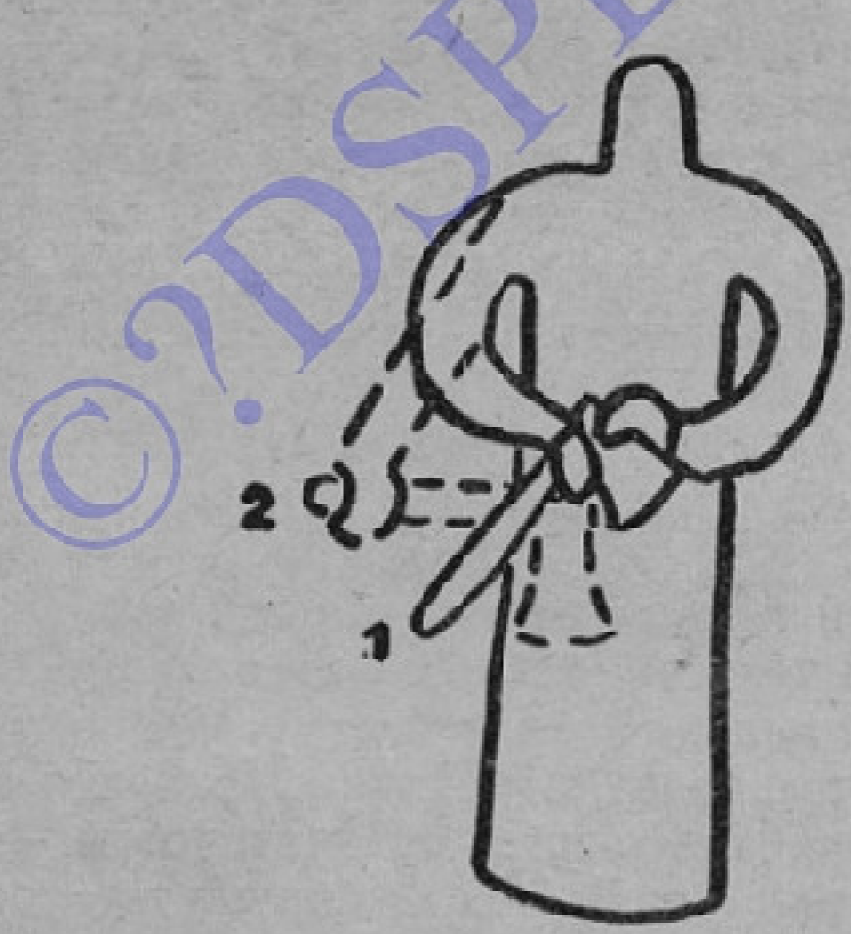


Рис. 75.

— Теперь топор открыт. В таком положении он еще ни разу не был, — резюмирует Сергей Михайлович. — После этого Алена Ивановна может поднять на Раскольникова глаза и...

— Когда же поднимет топор Раскольников? — почти выкрикивает один из студентов.

— То, что Алена Ивановна подняла глаза, и заставляет его ударить, — добавляет другой.

— Ничего подобного! Рано!..— подчеркнуто медленно отвечает им Сергей Михайлович. — Научитесь доводить развитие действия до предельно высокого накала... Поднять топор и на ее взгляде опустить его — самое легкое и наиболее примитивное решение. А нужно, чтобы старушка какими-то своими действиями, как говорится, поставила самую последнюю точку, и только после нее дать «страшное дело». Как же эту точку сделать?..

Сергей Михайлович напоминает студентам одно место из фильма А. Довженко «Арсенал». Меньшевик не может расстрелять рабочего коммуниста, который смело смотрит этому меньшевику в глаза. Раскольников тоже настолько нерешителен, что взгляды старухи его почти парализуют. Таким ее взглядом и следует воспользоваться. Старуха увидела топор... Это будет напряженная пауза. Казалось бы, Раскольников не вынесет ее взгляда и, бросив все, убежит. Но тут старуха испуганно разведет руками, и у нее из рук выпадет пресловутый заклад. Раздастся стук... Вот он-то и подействует на Раскольникова, как выстрел, вернее, как удар бича. Топор поднимется до самого верха!.. Алена Ивановна вскинет глаза и...

— ..Вскрикнет!.. Будет защищаться!.. — подсказывают студенты.

Эйзенштейн. Как она будет защищаться?

Студенты. В тексте сказано, что она подняла обе руки к голове.

Эйзенштейн. А куда идет голова?

— Вниз!.. По тексту: «Она осела к полу...» — раздается со всех сторон.

— Для нас это значит, что Алена Ивановна выходит из кадра, — уточняет Сергей Михайлович. — Теперь Раскольников имеет возможность обрушить топор за кадр со всего размаха. Если весь этот кусок связать с текстом, то сначала Алена Ивановна побормочет о

своем сомнении в ценности принесенного заклада и протянет Раскольникову «вещь» обратно, не глядя на него. Но, не слыша ответа, она поднимет глаза и увидит топор. Ее руки в испуге разойдутся, заклад упадет на пол, послышится стук... Теперь Раскольников взмахивает топором, ее глаза поднимаются вверх, на топор. Для тех, кто хочет, чтобы она вскрикнула, здесь можно дать ее вскрик, но не громкий, почти стон. Под этот вскрик она заслоняет голову руками и опускается вниз, за рамку кадра, а Раскольников форменным образом падает с топором вслед за ней. Построение складывается довольно отчетливое. Теперь возникает очередная режиссерская задача. Нужно акцентировать удар топора. Как это сделать?..

Студенты молчат, они, очевидно, не совсем поняли вопрос. Тогда Сергей Михайлович подходит к доске и набрасывает на ней нечто похожее на мультипликационный рисунок удара топора (рис. 76).

— Как и на чем мы можем сделать нечто подобное? — спрашивает он.

— Блеснет топор и прочертит сверкающую линию, — предлагает один из студентов.

— Да не идите вы по линии внешней видимости, — возражает Сергей Михайлович. — Берите принцип!.. Пусть топор сверкнул и ушел вниз за кадр. Но что нужно сделать, чтобы оттуда «брызнули» искры?.. Что может взлететь оттуда?..

— Руки! — подсказывает кто-то.

— Конечно, руки. После опускания старухи за рамку кадра — удар; Раскольников сам почти рухнул, — уточняет Сергей Михайлович, рисуя на доске (рис. 77).

— Затем, — продолжает он, — по диагонали влетает в кадр рука и буквально закрывает Раскольникова (рис. 78). Начинается игра пальцев. Что же идет дальше?..

— Второй удар! — предлагают студенты.

— Хорошо, этим вторым ударом мы воспользуемся, — говорит Сергей Михайлович и спрашивает: — Что идет после второго удара по сюжету?

— Раскольников ищет ключи, — отвечают из аудитории.

— Но для того, чтобы Раскольников занялся доставанием ключей, старуха должна стать видимой, — напо-

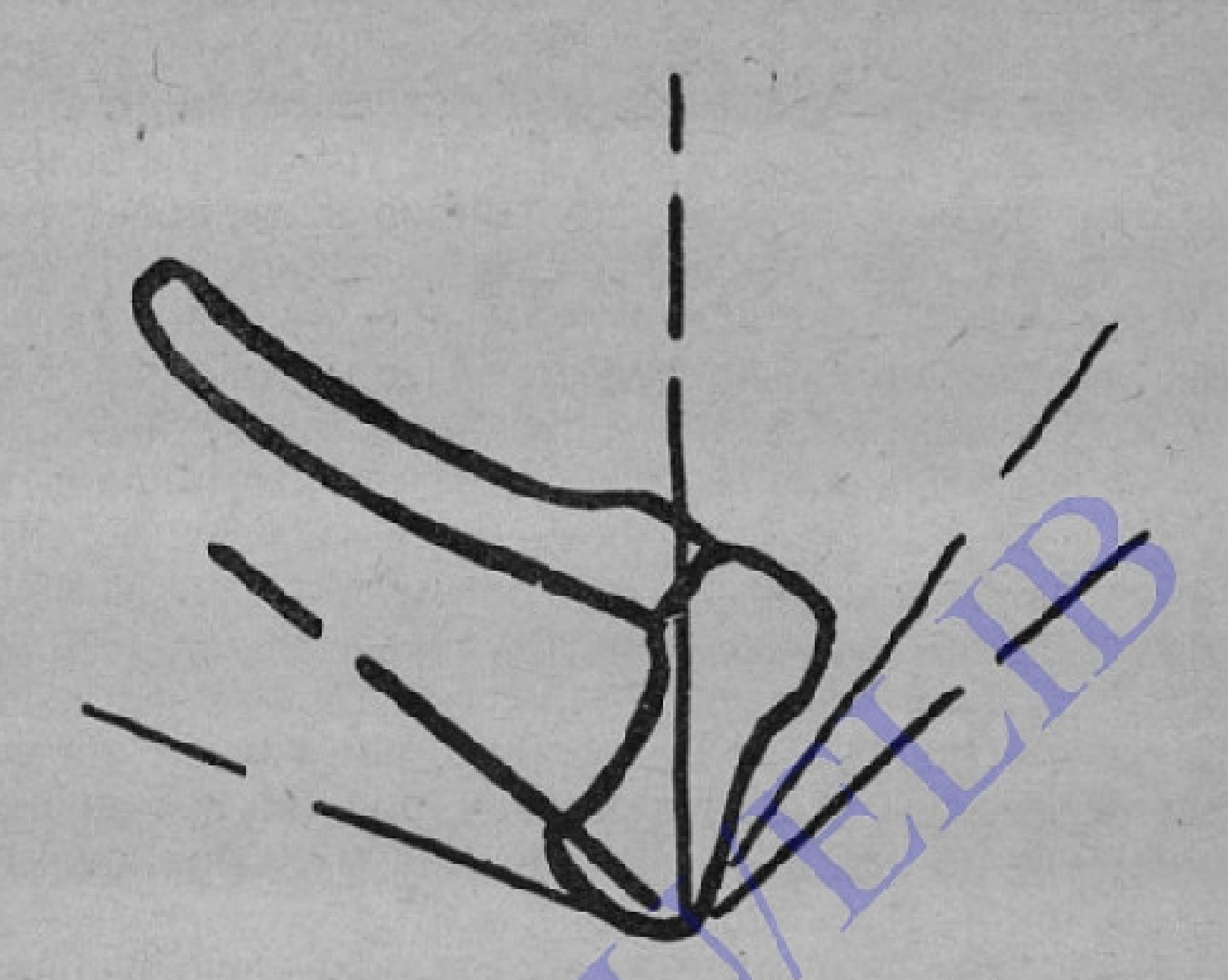


Рис. 76.

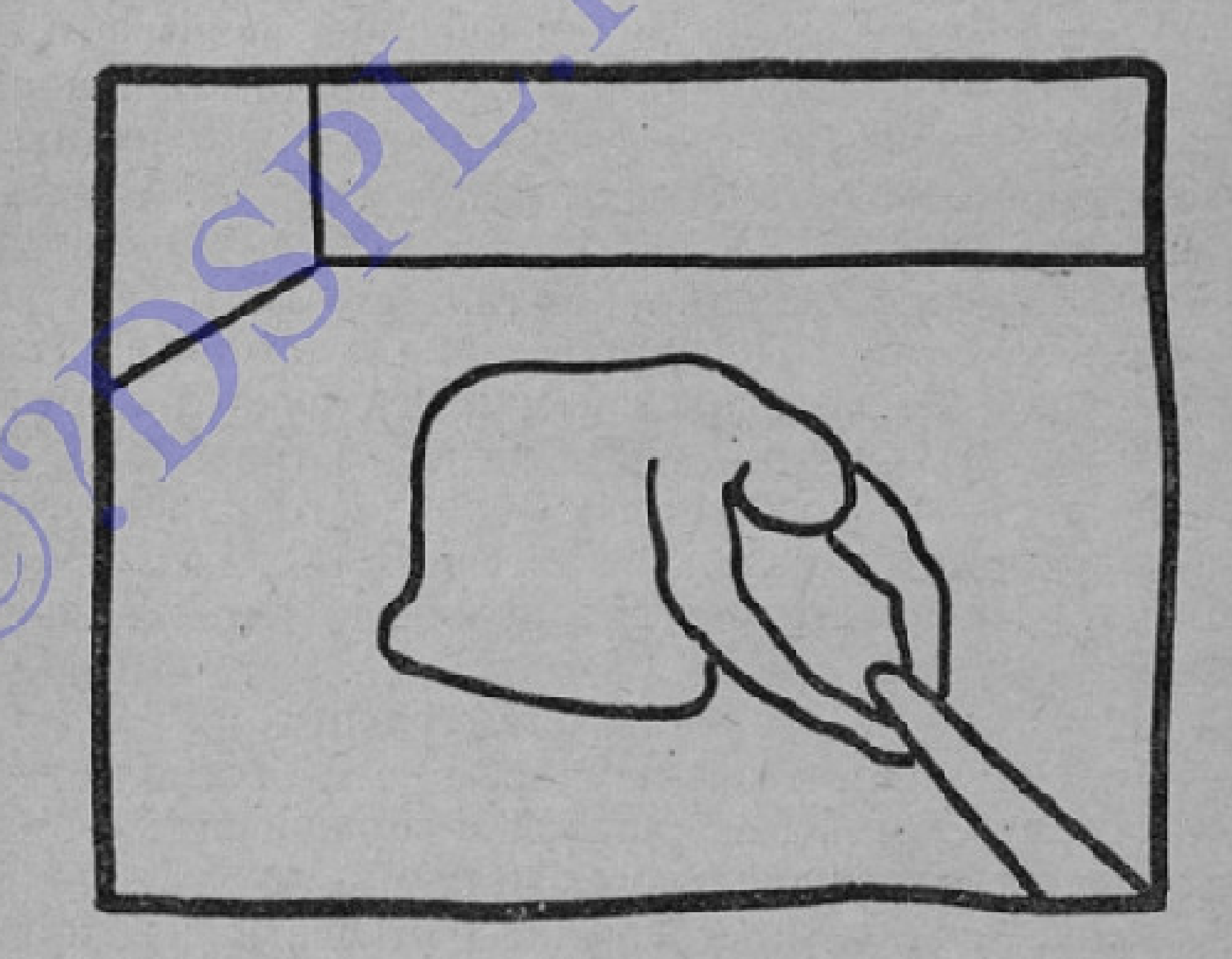


Рис. 77.

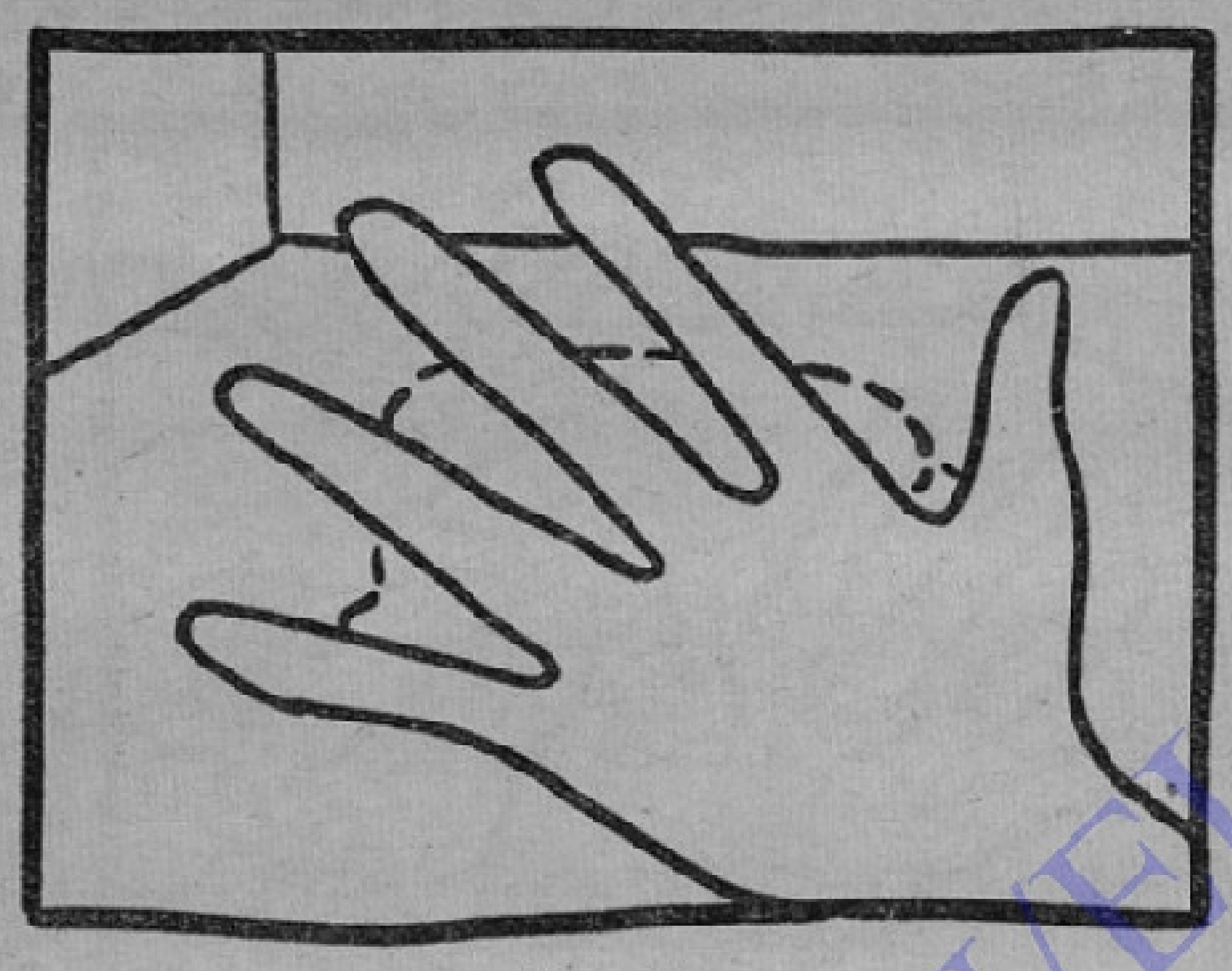


Рис. 78.

минает Сергей Михайлович. А так как у нас нет возможности переставлять съемочный аппарат и снимать новые монтажные куски, мы должны спланировать действие так, чтобы она упала обратно в кадр. Вот для этого нужно использовать второй удар. После того как она «поиграет» рукой либо обеими руками, Раскольников наносит второй удар.

Если хотите, — продолжает Сергей Михайлович, — сыграть сразу на большом размере, показывайте одну руку — она заполнит весь кадр. Но лучше взять две руки. Сначала в кадр входит одна рука, затем другая... Потом обе руки расходятся и вместо них по диагонали войдет ее лицо. Оно почти целиком заполнит кадр, а затем старуха повалится на пол, уже в кадре, и, падая, будет уменьшаться. Получается более элегантная кадровая композиция. Два элемента — руки — уходят из кадра, входит один — голова (рис. 79). При двух менее крупных руках лучше будет подана крупность лица Алены Ивановны, когда оно входит в кадр.

Итак, появление в кадре старухи связывается со вторым ударом. Перед вторым ударом фигура Раскольникова видна в глубине между двумя руками Алены Ивановны, занимающими передний план. Когда же он ударит во второй раз, то его лицо выйдет на первый план (рис. 80).

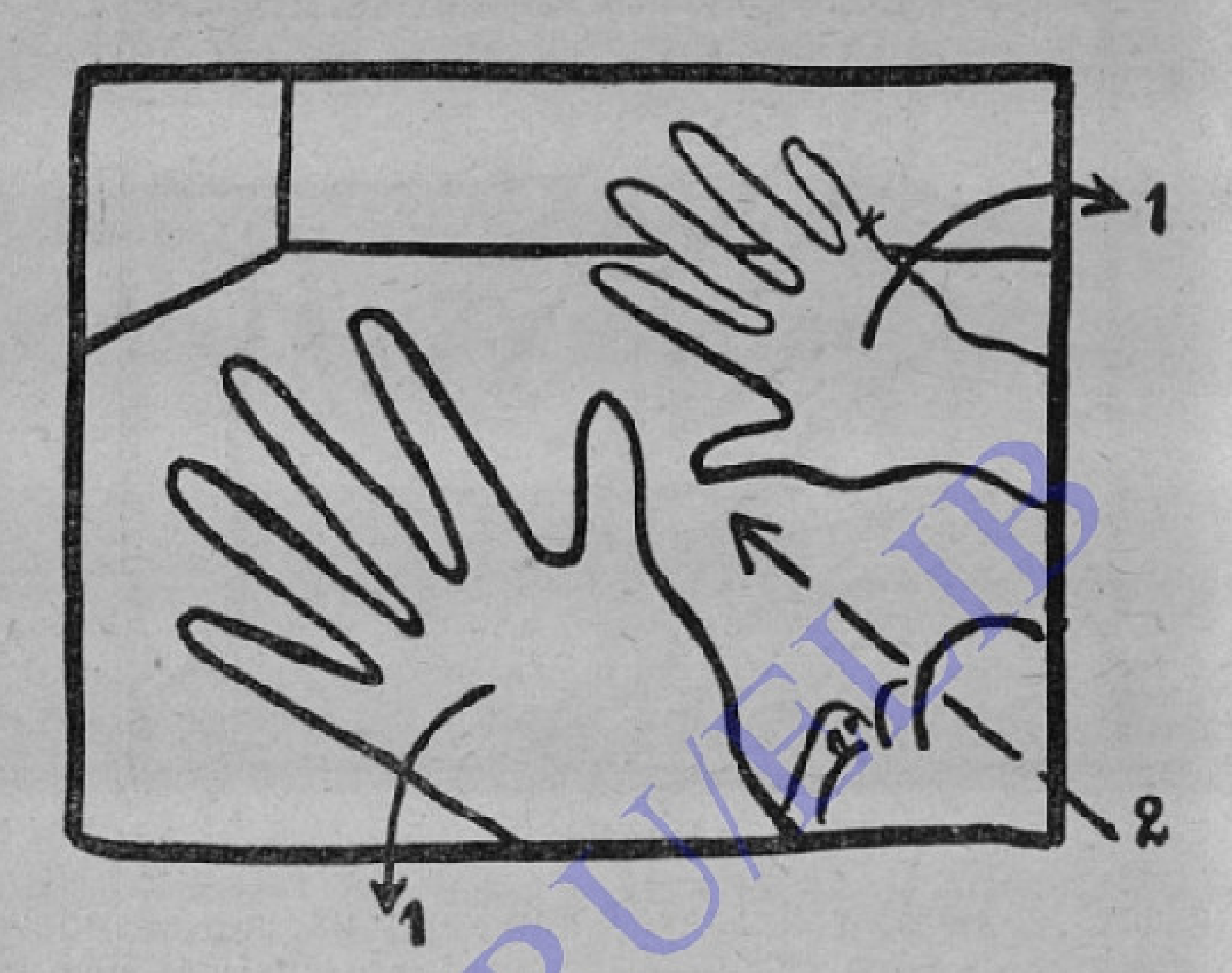


Рис. 79.



Рис. 80.

Для мимической игры актера это очень важное место. Укрупнение позволит показать лихорадочно горящие глаза Раскольникова и мучительное отчаяние, которое начинает им овладевать. Вслед затем он отступает, уходит в глубь кадра. Пауза... В почти пустой кадр входит огромное лицо умирающей старухи, и ее тело падает на пол (рис. 81).

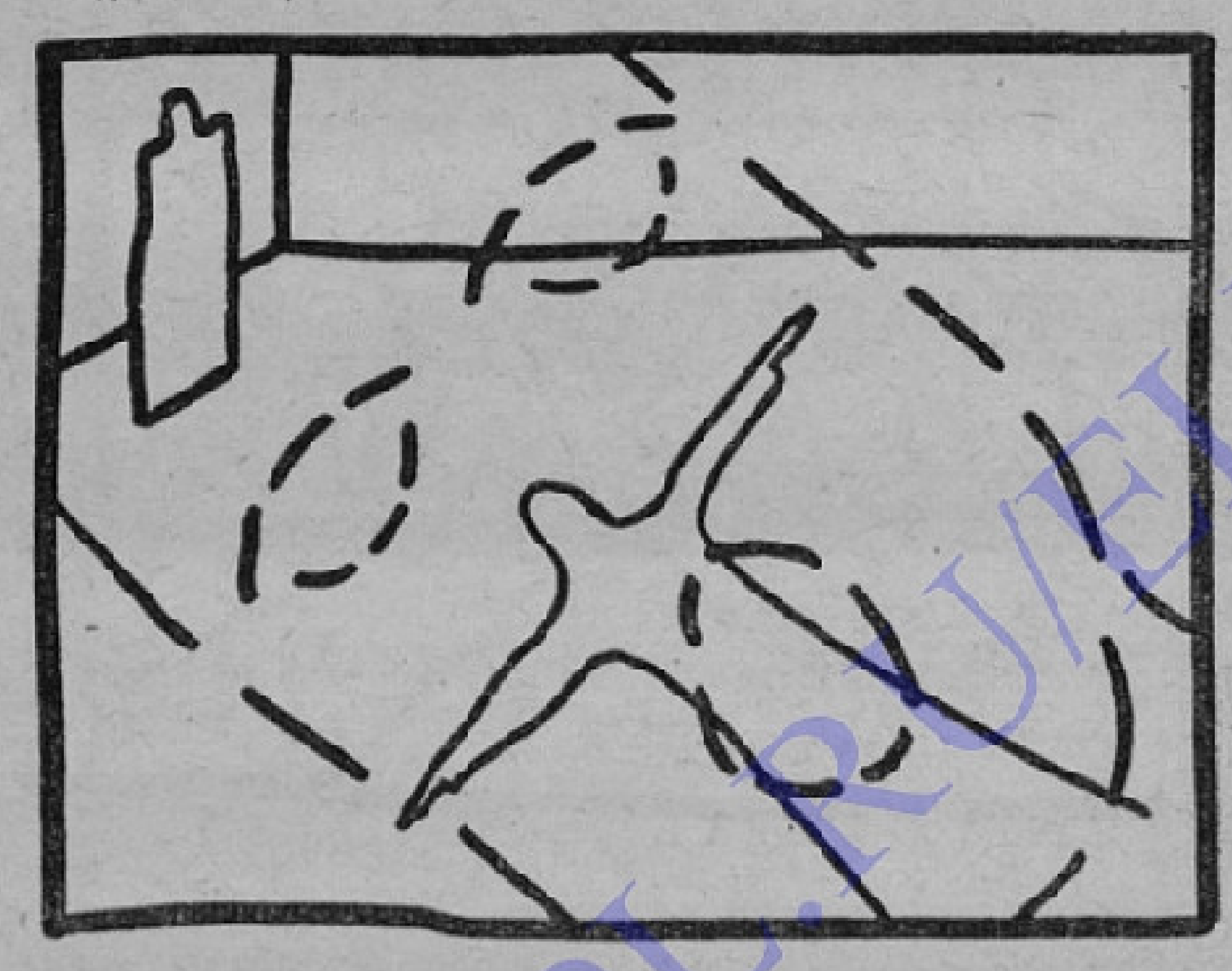


Рис. 81.

— Теперь Раскольников может искать ключи, — предлагает один из студентов.

— Ключи лежат в кармане, их не нужно искать! — возражает студентка Ан-кова.

— Конечно, — поддерживает ее Сергей Михайлович. — Раскольников подходит к старухе и достает ключи из известного ему кармана.

Выдвигаются два варианта подхода Раскольникова (рис. 82).

Чтобы найти решение этого куска, Сергей Михайлович вызывает двух студентов и разыгрывает с ними подход Раскольникова, доставание ключей, отход...

И, хотя к концу занятий все, включая и Сергея Михайловича, устали, он продолжает настойчиво репетировать. Если не знать Сергея Михайловича, может показаться, что он только сейчас начал работать.

Устанавливается, что Раскольников подходит к телу по прямой, без обхода. Он становится на колени (иначе ему не дотянуться) и, чтобы не испачкаться в крови, одной рукой осторожно опирается об пол, а другой откидывает фартук и достает ключи (рис. 83).

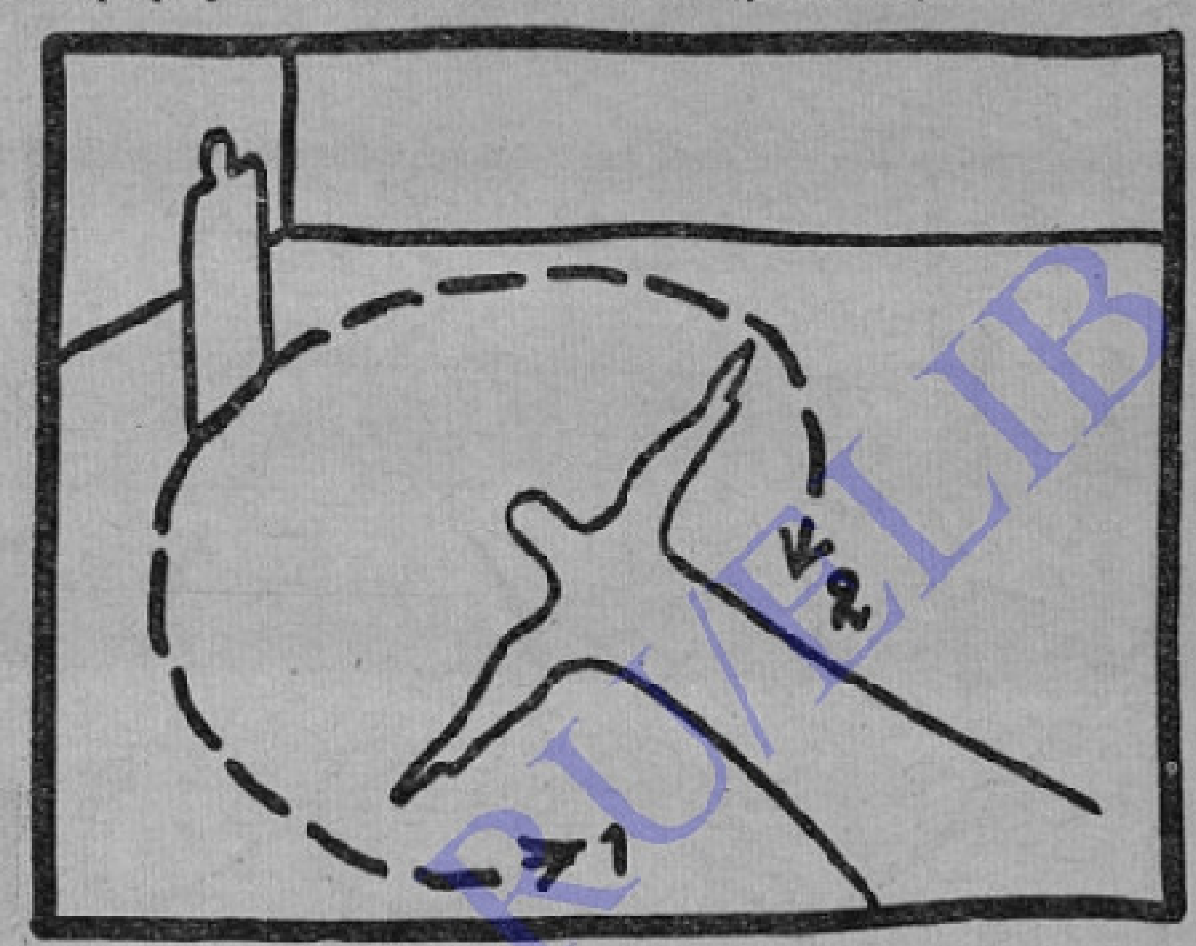


Рис. 82.

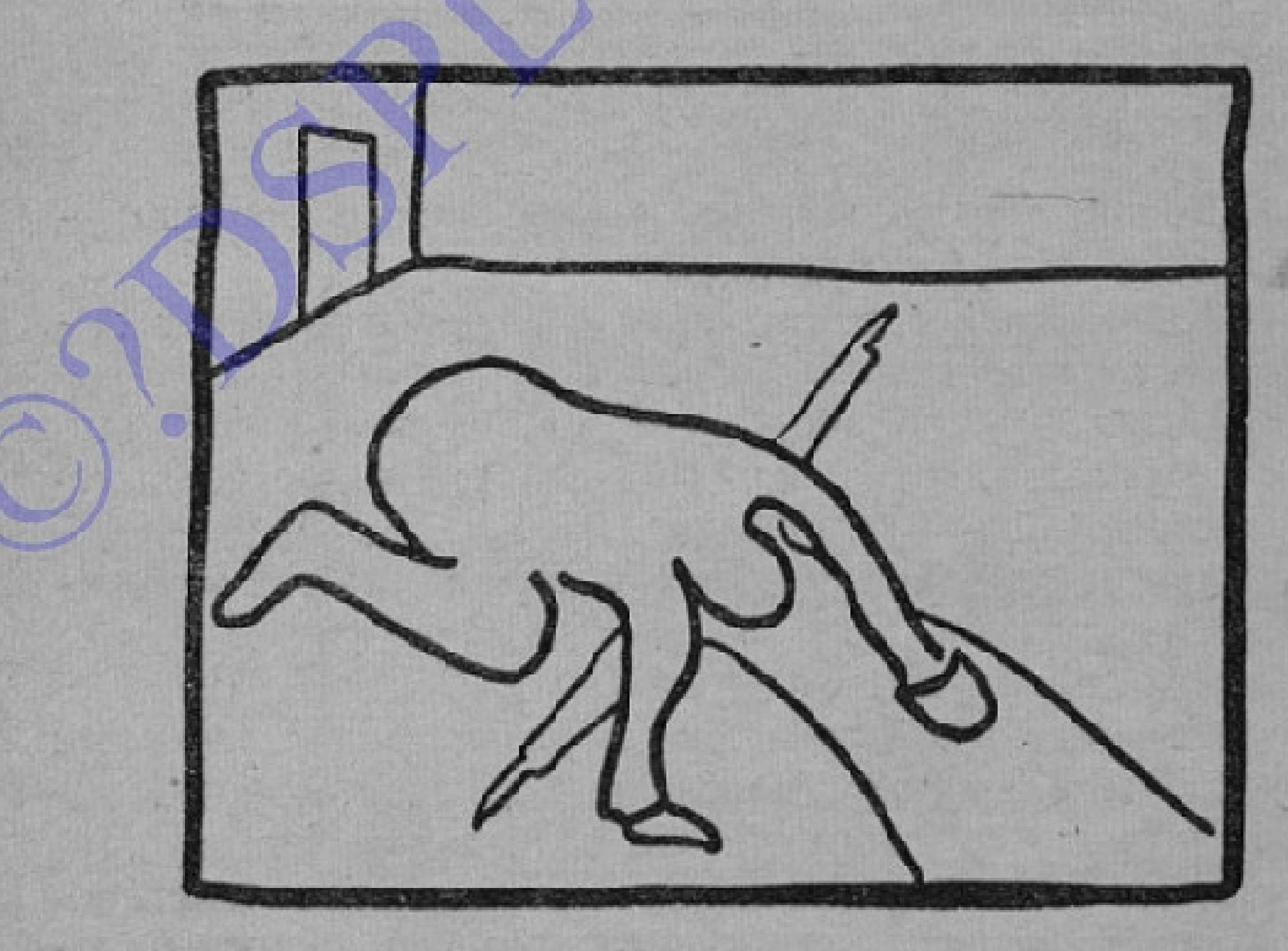


Рис. 83.

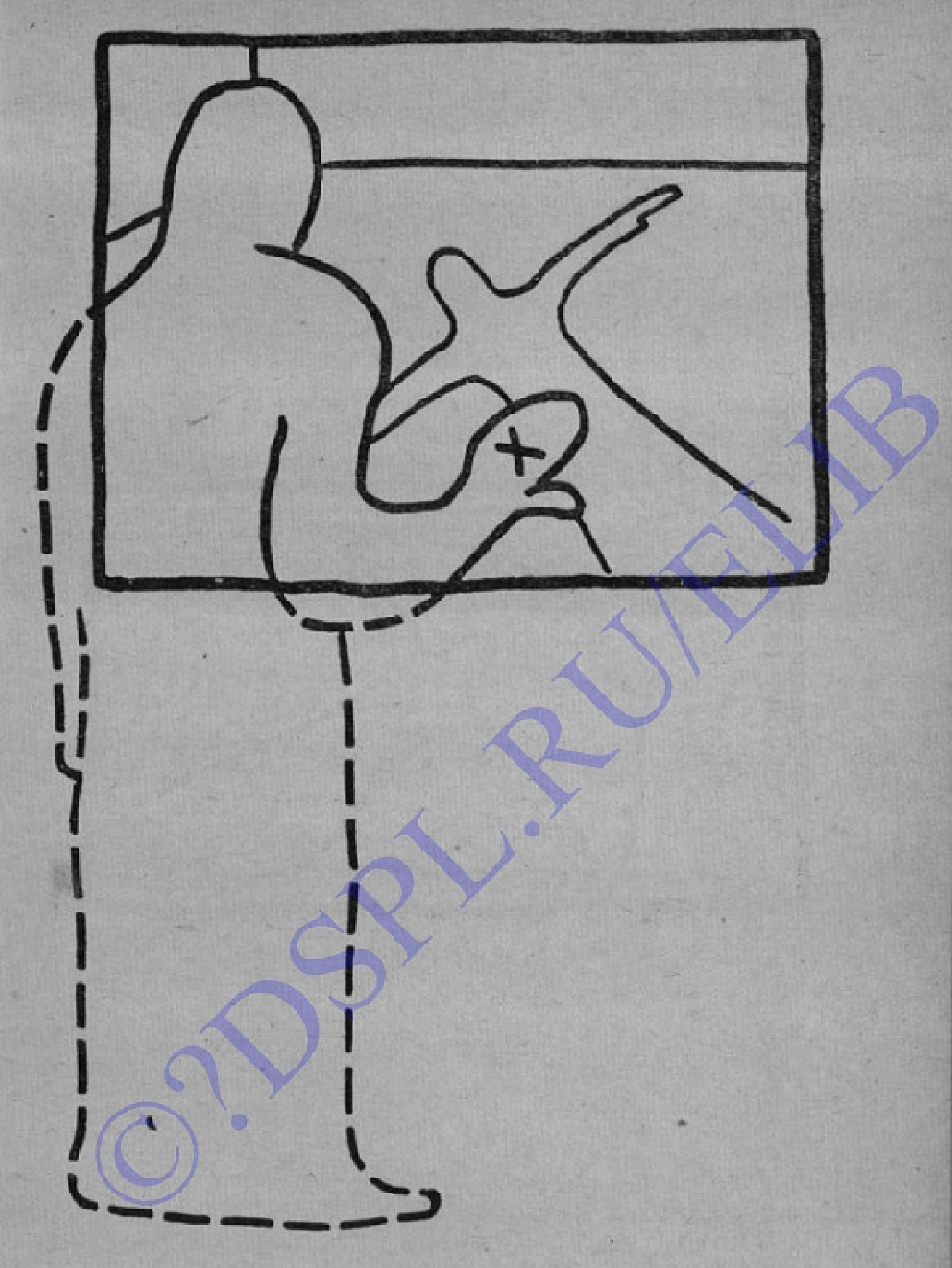


Рис. 84.

После этого Раскольников встает, делает шаг и благодаря свойствам «объектива-28» выходит на крупный план (рис. 84).

— Теперь Раскольников находится в состоянии возбужденной растерянности, — говорит Сергей Михайло-

вич. — Поэтому он сначала идет не в соседнюю комнату — спальню, дверь в которую мы наметим на заднем плане (рис. 83), а в противоположную сторону — к входной двери. Он выходит из кадра, а затем возвращается и в глубине проходит в дверь спальни. Таким образом, уход Раскольникова из кадра даст нам мотив его метаний и поисков. Кроме того, такой уход позволит дать в нашем единственном кадре и натюрморт. Натюрморт в двух смыслах...

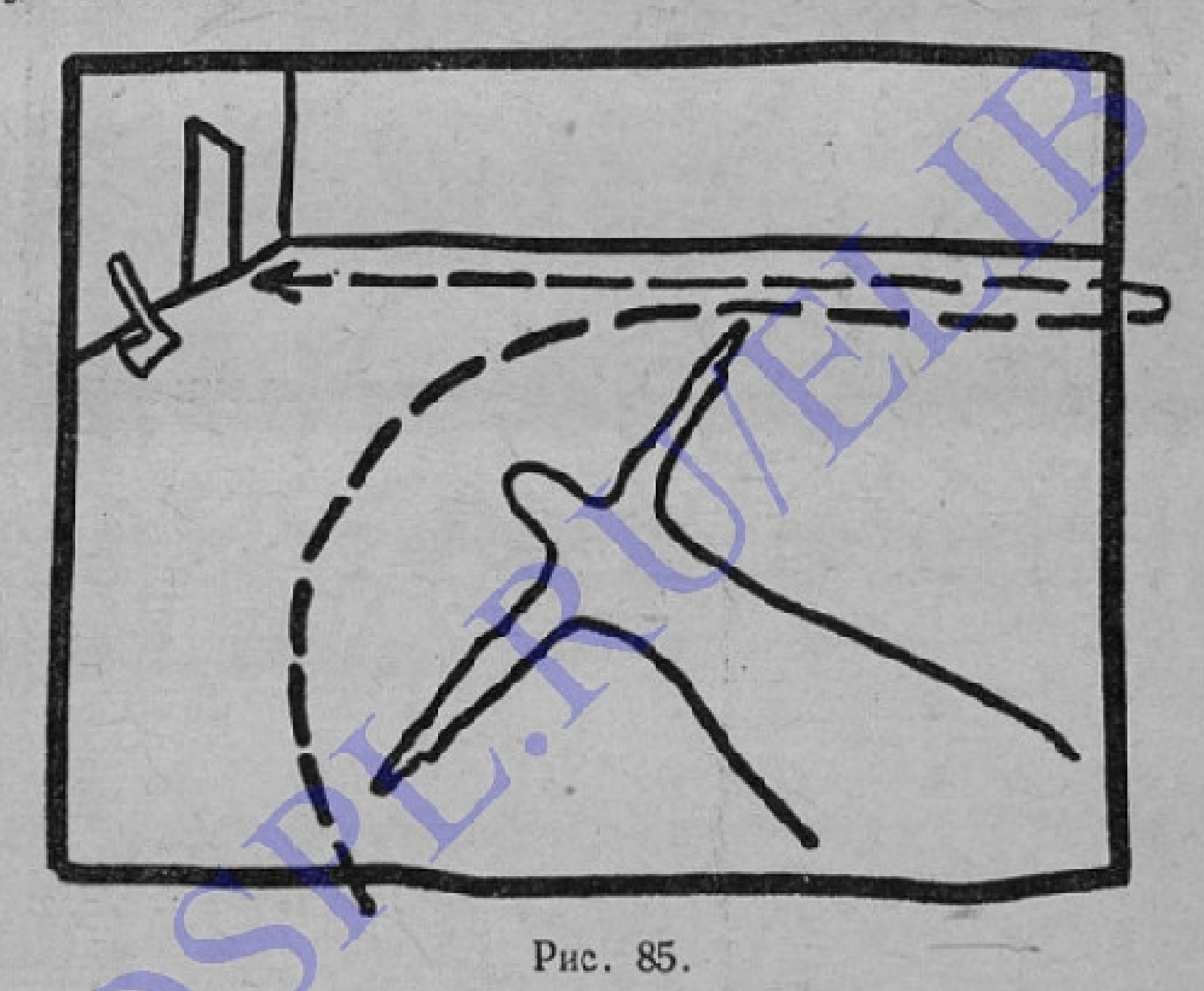


Рис. 85.

— У него в руках был топор, — говорит один из студентов. Откладывает его Раскольников или все время не выпускает из рук?

— С топором можно поступить следующим образом, — объясняет Сергей Михайлович. — Помните, у нас есть место, когда Раскольников отходит после второго удара. Он отступит до боковой стены с дверью в спальню, где сожмется и будет следить за падением Алены Ивановны. В это же время он опустит топор и поставит его у стены между обрезом кадра и дверью.

С этими словами Сергей Михайлович врисовывает в ранее сделанный кадр топор (рис. 85).

— Я прошу вас к следующим занятиям, — говорит он, — всех без исключения, зачертить положения, через

которые проходит эта сцена, начиная с момента подъема топора. Я не требую художественного изображения. Но этот рисунок или чертеж должен быть ответственным до конца в том смысле, что из него должно быть ясно, где находится, скажем, рука Раскольникова, когда поворачивается голова Алены Ивановны, или как виден Раскольников, стоящий на дальнем плане между ее головой и плечом, которые находятся на переднем. Это важно установить, и если вы это себе представляете, значит, сможете изобразить.

Что же касается существа этой работы, — подводит итоги Сергей Михайлович, — то мне кажется, что опасения, возникшие у многих из вас вначале, что наша постановка в одном кадре будет скучна и неинтересна, не оправдалась. Больше того, вы убедились, что в кинематографической планировке с перемещением фигур первого плана в глубину и со второго на первый содержится кое-что от монтажа. Ее можно назвать скрытым монтажом. Разрежьте, например, пленку перед падением Алены Ивановны и врежьте в это место ее лицо, снятое самостоятельно под несколько другим углом зрения, — возникнет четкое монтажное построение. В нашей же работе мы фиксировали все ударные и поворотные моменты соответствующими укрупнениями без перестановки аппарата. Выделяя нужные моменты, мы даже дали обрезанное границами кадра лицо Алены Ивановны перед ее падением. И делали это не потому, что испугались затянувшегося «общего плана». Правда, в нашей работе оказались такие детали, которые в монтажном изложении мы бы тоже выделили. Например, передача топора из одной руки в другую — типичный крупный план. Мы не могли этого сделать, так как были ограничены условиями задания. Но благодаря такому заданию вы, надеюсь, ощутили, как происходит переход от мизансценной планировки на сценической площадке к мизансцене в кадре с учетом вертикали экрана. Благодаря этому заданию вы убедились в том, что мизансцена содержит в себе самой все элементы монтажной раскадровки. Ибо совершенно так же, как по ходу действия наступает такое место, когда мизансцена переходит в игру жестом и мимикой, ход действия может так развить мизансцену, что нужно начинать игру крупными и средними планами. Наконец, вы получили начальное пред-

ставление об относительности границы между единым кадром и монтажом кадров, о том, как в соответствующий момент кадр распадается, как бы «взрывается» в ряд монтажных кадров.

Для обозначения же особенностей собственно кинематографической мизансцены, — заканчивает Сергей Михайлович, — я хочу ввести специальный термин, какого пока еще не существует в кинематографической практике. Если мизансцена означает постановку на сцене, раскладку сцены, то постановку в кадре давайте впредь называть мизанкадром...

* * *

Так возник термин, которому Сергей Михайлович придавал одно время еще ряд значений. Например, он определял мизанкадр и как раскладку на кадры. Отсюда следовало, что в понятие мизанкадра входили и раскадровка и монтажное членение.

В 1947 году, работая над программой и курсом «Композиция кинокартины», Сергей Михайлович принял твердое решение применять термин «мизанкадр» только в значении — постановка в кадре.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Обычно С. М. Эйзенштейн начинал практическую работу со студентами с коллективных постановок по мотивам ситуаций, отличавшихся развернутым внешним действием. Примером такой постановки может явиться работа над «Дессалином». Затем сценарной основой учебных заданий становились образцы мировой и русской классики. Каждый поток студентов обязательно работал над произведениями Шекспира и Бальзака, Пушкина и Толстого. Перед выходом же на диплом студенты чаще всего работали над современной советской тематикой.

Одним из преддипломных заданий 1946/47 учебного года была режиссерская разработка отрывка из повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда». Краткая стенограмма занятий Эйзенштейна со студентами, сопровождавших эту постановку, уже была опубликована в сборнике «Вопросы кинодраматургии», вып. 1. Однако ряд соображений говорит за то, что публикацию эту следует повторить в данной книге, где собраны лекции мастера, касающиеся различных этапов работы режиссера над драматургическим материалом. Без этой завершающей лекции книга была бы неполной.

Дело в том, что систематическое стенографирование лекций и практических занятий Сергея Михайловича во ВГИКе со студентами ряда выпусков позволило собрать необычайно интересный материал. Но, к сожалению, для публикации в существующем виде он непригоден, так

как остался необработанным Сергеем Михайловичем, который неоднократно принимался за систематизацию и правку стенограмм, но всякий раз, увлеченный новыми проблемами и творческими задачами, оставлял обработку на «ближайшее время».

К числу весьма немногочисленных материалов, подвергшихся его обработке, относится и стенограмма лекции от 25 декабря 1946 года, опубликованная в сокращенном виде как статья «Вопросы композиции».

Это было заключительное занятие со студентами V курса режиссерского факультета перед итоговыми экзаменами по кинорежиссуре. На нем Сергей Михайлович объяснял экзаменационное задание, которым студенты должны были руководствоваться при режиссерской разработке отрывка из повести Некрасова. Именно поэтому, раскрывая весьма важные и принципиальные отправные положения для понимания повести и создания художественно совершенного композиционного построения, Сергей Михайлович не давал самого постановочного решения. Его должны были самостоятельно сделать к экзамену студенты.

Но если занятие, на котором студенты получали задание, стенографировалось, то материалов и записей сдачи работ и замечаний, сделанных по ним Сергеем Михайловичем, не сохранилось. В связи с обострившейся болезнью мастера в январе 1947 года студенты сдавали экзамены у него на дому и занятия не стенографировались.

Однако, несмотря на незавершенность, эта статья чрезвычайно интересна тем, что она характеризует еще одну сторону творческого метода крупнейшего мастера, режиссера, как он сам любил выражаться, «композиционной беспощадности». Она показывает, каким путем шел режиссер в своих поисках высокоотточенной кинематографической формы, каждый раз отталкиваясь от конкретного содержания отрывка, руководствуясь идейной направленностью вещи с позиций марксистского мировоззрения.

— Неужели в материале эпизода нет ни одной детали, которая по заложенным в ней мыслям могла бы быть поставлена в ряд с такими «деталями», как знаменитое пушкинское «Народ безмолствует», — подсказывал студентам Сергей Михайлович, объясняя, что фраза «Народ

безмолствует» хороша и важна не столько как реплика или ремарка, но главным образом потому, что в ней заключен глубокий смысл.

— ...И, приступая к композиции, — продолжал он, — нужно придираться не к «эффектному материальчику», а находить то, что затрагивает вас глубоко, что «берег за живое».

Разбирая возможности, заложенные в эпизоде первого налета немецкой авиации на Сталинград из повести Некрасова, Сергей Михайлович показывает, как из наслоения бытовых деталей сравнительно аморфного куска можно извлечь и развить тему зарождения стойкости будущих защитников Сталинграда.

Основное требование, которое выдвигал Сергей Михайлович при режиссерской разработке эпизодов из повести Некрасова, сводилось к следующему: «...раскрыть оборону Сталинграда не только как образ инерции жизни, которая берет верх над смертью, но прежде всего как победу сознательной целеустремленности советских людей» и рассказать о ней в форме высокого художественного совершенства.

Большая идейно-художественная требовательность пронизывала собой все отношения Сергея Михайловича со студентами и проявлялась, как мы это видели, в работе и над «Отцом Горио» О. Бальзака, и над эпизодом из истории восстания против колонизаторов на острове Гаити, и над отрывком из романа Ф. Достоевского «Преступление и наказание»...

Таким он был всегда.

В. Н.

ВОПРОСЫ КОМПОЗИЦИИ

В течение этого семестра мы касались вопросов композиции в самых разнообразных разрезах; мы говорили об общем значении ее, о роли образности в композиции и изучали ее на материале произведений Пушкина, которые старались воплощать в систему монтажных листов или в подробную планировку действия.

Что нам предстоит сделать сейчас? Часто сценарный материал, который получают режиссеры, отличается известной композиционной рыхлостью и малой из-за этого выразительностью.

Как из сценарного материала, отличающегося композиционной рыхлостью, сделать построение строгого композиционного письма?

Я хочу вам это показать на одном отрывке из романа «Сталинград» В. Некрасова [1].

Но прежде всего договоримся о том, под каким углом зрения мы будем рассматривать вопросы композиции применительно к данному отрывку.

Мы подойдем к вопросу композиции в самом ее узком, я бы сказал, «оперативном» смысле, то есть прежде всего займемся тем, как обращаться с материалом, как располагать его и как сопоставлять между собой отдельные его элементы.

Не забудем, что дословное значение термина «компо-

---

[1] В первой редакции, опубликованной в журнале «Знамя», 1946, № 8—9, повесть В. Некрасова «В окопах Сталинграда» называлась романом «Сталинград». — *Прим. ред.*

зиция» означает прежде всего «сопоставление», «соразмещение». Именно в этом узком разрезе мы и будем рассматривать разбираемый материал, чтобы пока ознакомиться с тем, как устанавливать закономерные связи и скрепы между отдельными частями произведения, отдельными его эпизодами и отдельными элементами внутри эпизодов.

Есть ряд способов и приемов, посредством которых устанавливается известная конструктивная стойкость и цельность произведения.

Одним из простейших приемов установления композиционных скрепов и связей отдельных частей между собой является п о в т о р, использование которого мы неоднократно прослеживали на образцах творчества Пушкина.

Огромную роль элемент повтора играет в музыке. В музыкальном произведении существует известная тема, которая через определенные промежутки времени пронизывает материал в целом, подвергаясь различной разработке.

Совершенно так же и в поэзии повторяется, видоизменяясь или не видоизменяясь, какой-то единый образ, какая-то ритмическая фигура, какой-нибудь элемент сюжетного или мелодического порядка.

Подобная повторяемость помогает прежде всего тому, что создает ощущение единства вещи.

Этот же прием повтора может иногда уходить в почти неуловимую внешне основу структуры произведения, например, в тех случаях, когда, скажем, расстояние и интенсивность отдельных акцентов находятся в известных и строго определенных математических соотношениях (ритм).

Совершенно очевидно, что такие элементы композиционной связи принадлежат к разряду наиболее простых средств для установления цельности вещи и известной закономерной соотносительности ее частей.

Сейчас нам нужно поговорить о самых простых чертах композиции и показать, как она осуществляется при конкретной обработке материала.

Построения эти могут быть разного рода. В одном случае такое построение может быть произвольным и не связанным с реальными закономерностями жизни.

Какими элементами будет обладать так построенное произведение?

Такое произведение, поскольку в нем есть какая-то закономерность, может в известной мере воздействовать на зрителя. Но, так как «законы», по которым построено произведение, случайны, — они действуют не до глубины, не по-настоящему и не захватывают, не помогают созданию ощущения реальности, реализации темы.

Эти произведения неизбежно формалистические, так как в основе их нет стремления отразить во всей полноте явления действительности и свойственные последним закономерности.

Так возникает совершенно необоснованный авторский произвол.

Как ни странно, случаев подобного произвола много больше, чем может показаться.

Человек неспособен найти точную ритмическую закономерность, выражающую ход внутреннего содержания темы, и вместо этого говорит, если он монтажер: «Смонтируем этот эпизод по формуле вальса», то есть в ритмическом рисунке на три счета.

Почему? Отчего? Для чего?

Совершенно то же самое имеет место и в изобразительных искусствах, когда, например, молодому художнику вдруг ни с того ни с сего приходит в голову скомпоновать свою картину, скажем, обязательно по схеме треугольника.

Мы прекрасно знаем, что в основе композиции многих и многих классических произведений использована именно такая фигура. Но мы также хорошо знаем, что авторы подлинно классических произведений «приходят» к подобной композиционной форме от внутренней необходимости образного выражения своей темы.

Если подобной внутренней необходимости нет, то впечатление гармоничной соразмерности картины будет присутствовать, но в лучшем случае развлекая зрителя игрою формальных абстракций.

Совсем иное дело, когда композиция исходит в своих построениях из содержания и образа произведения.

Классические построения музыкальных произведений, драм, кинопроизведений или образцов живописи почти всегда держатся на борьбе противоположностей, связанных в единство конфликта.

Обычно в драме имеются два борющихся начала. В драмах крупного масштаба и непреходящей художе-

ственной ценности это чаще всего борьба начал поступательно прогрессивных с началами пережиточными и ретроградными.

В музыке обычно наличествуют либо две темы, либо одна, раздваивающаяся. В дальнейшем эти темы пронизывают друг друга, проходят одна сквозь другую, переплетая свой линейный ход.

Трудно подыскать примеры подлинно воздействующих произведений драматического искусства, в которых не было бы соблюдено это основное условие общекомпозиционного порядка.

Важно, чтобы вы поняли необходимость строгой зависимости таких сквозных закономерностей композиции от содержания, задачи произведения. Только тогда можно достигнуть правдивости сюжета и всего произведения.

Если же произведение следует закономерностям, не вытекающим из общих закономерностей действительности, определяющих его содержание, то оно всегда будет восприниматься как надуманное, стилизованное, формалистическое.

Я хочу подчеркнуть, что элементы повторности темы, композиционные ее обороты и тому подобное отнюдь не являются чисто «головными» и «надуманными», потому что любая нюансировка композиционного хода вытекает не из формальной потребности, а из концепции, выражающей тему и отношение к ней автора.

Для этого разрешите привести пример из классики.

Говоря о трагедии Пушкина «Борис Годунов», конечно, нельзя не вспомнить ее знаменитой концовки: «Народ безмолвствует».

Из истории литературы известно, что эта концовка — «Народ безмолвствует» — появилась только в печатном экземпляре 1831 года, тогда как в двух подлинных рукописях Пушкина, которые находятся одна в Ленинской библиотеке, другая — в Публичной библиотеке в Ленинграде[1], пьеса заканчивается тем, что народ кричит: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!»

Какая же из двух этих концовок действительно отвечает намерениям Пушкина?

---

[1] В настоящее время все рукописи Пушкина хранятся в Пушкинском доме в Ленинграде.—*Прим. ред.*

По этому поводу в литературно-исследовательских работах содержится немало различных предположений.

Кажется, доказано, что концовка «Народ безмолвствует» была внесена в текст пьесы под давлением цензуры, которая не могла допустить, чтобы народ становился на сторону не прямого наследника, «помазанника божьего», а на сторону Самозванца. С точки зрения этой цензуры любая концовка, кроме безмолвия народа, подрывала бы авторитет царизма.

Однако вместе с тем известно, что ни в одних своих высказываниях Пушкин не выражает неудовольствия по поводу такой переделки конца. И надо полагать, что причиной, вероятно, является тот факт, что концовка трагедии в том виде, в каком она появилась в печатном экземпляре, приобрела гораздо более грозное значение, чем если бы народ кричал: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!»

В этом «Народ безмолвствует» звучит не только затаенное угрожающее суждение о событиях, но прежде всего ощущение грозной настороженности народа, который в свое время скажет веское, решающее историческое слово.

Приводя эту концовку, я хочу показать, что кажущийся внешним композиционный сдвиг одного варианта в другой обусловливает совершенно иное осмысление произведения.

Присмотримся к поведению народа в отдельных сценах трагедии, и мы увидим, что народ в трагедии, даже не проявляя собственной инициативы, выражает так или иначе свое отношение к событиям.

В начале народ подчеркнуто безразлично движется просить Бориса на царство; безразличие подчеркивается натиранием луком глаз, чтобы проступали слезы, и ответом на чей-то вопрос, почему именно призывать на царство Бориса, что «то ведают бояре».

Таким путем Пушкин снимает подозрительный пафос воодушевленного призыва Бориса на царство, содержащийся в описании этой сцены у Карамзина. Сличение описания Карамзина с текстом Пушкина — превосходный образец переосмысления материала, вызванного расхождением идеологической установки автора с идеологической установкой первоисточника.

Дальше по ходу трагедии народ в ответ на призыв

Самозванца становится на его сторону, открывает ему ворота городов и вяжет воевод (об этом Борису сообщает Шуйский).

Еще дальше — на Лобном месте — появляется Григорий Пушкин и передает народу привет и призыв от Самозванца. Народ ответно приветствует Димитрия («Да здравствует Димитрий, наш отец») и по призыву мужика на амвоне («вязать борисова щенка») устремляется в палаты Годуновых.

И, наконец, в финале трагедии Мосальский, сообщая народу о том, что «Мария Годунова и сын ее Федор отравили себя ядом», обращается к народу с вопросом: «Что ж вы молчите?» — и требует: «Кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!»

После этого идут два указанных варианта концовки: согласно печатному изданию — «Народ безмолвствует», согласно рукописному — «Народ: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!»

Если сопоставить эти отдельные сцены и концовку из рукописи трагедии, то возможно прочесть ее следующим образом: народ безразличен; народ не хочет Бориса Годунова, но просит его на царство; народ на призыв Самозванца открывает ему ворота; народ бежит «вязать борисова щенка»; когда же он из слов Мосальского узнает, что Федор умер, этот же народ, по ремарке Пушкина, «в ужасе молчит», а после этого послушно кричит: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!»

При такой концовке, как видим, все действия народа, казалось бы, соответствуют словам Шуйского о том, что «чернь... мгновенному внушению послушна...»

Совсем иная картина получается при второй концовке — ремарке «Народ безмолвствует».

В этом случае оказывается, что народ, который, казалось бы, на всем протяжении трагедии покорно следует призывам, в последний момент не выполняет того, что ему говорят.

Но есть ли этот «обратный повтор» в концовке просто формальный композиционный момент? Конечно, нет, потому что если прочесть всю линию народа с новой концовкой, то можно убедиться, что она позволяет целиком переосмыслить характеристику роли и значение народа в трагедии.

Народ на протяжении всей трагедии — как бы свиде-

тель борьбы Годунова и Самозванца, он имеет на эту борьбу свою точку зрения, принимает в ней даже участие на той стороне, на которой считает нужным в каждый данный момент, но, что самое главное, он, глядя на то, что происходит на его глазах, по ходу трагедии вырастает в грозную силу.

Народ на протяжении трагедии растет и к последнему моменту безмолвием выносит активное суждение по поводу происходящих событий.

Как видим, композиционный поворот одного элемента — свидетельство переосмысления трактовки целой линии действия внутри трагедии.

Любопытно отметить, что может существовать и еще один тип решения, который пришел в голову не Пушкину, не режиссерам, ставившим трагедию, а историку. Так, в комментариях к одному из изданий «Бориса Годунова» указано, что для сценической интерпретации наиболее правильным будет не придерживаться ни первого, ни второго варианта, а подавать толпу «индивидуализированно», то есть как расчлененную массу, в которой одни кричат «за», другие кричат «против», а третьи молчат.

Все это, дескать, по мнению автора комментариев, и будет наиболее правильным и правдоподобным решением концовки трагедии.

Однако что при этом происходит?

Под знаком «индивидуализации» толпы этот профессор истории дезиндивидуализирует народ. И это потому, что действительная и активная роль народа при такой интерпретации вообще выпадает. Получается то, что Гоголь любил определять формулой: ни то ни се. В этом случае роль народа как одного из важнейших действующих лиц трагедии вообще сводится на нет.

Трактовка народа, «мгновенному внушению послушного», для нас неприемлема. Поэтому сомнительна и концовка, в которой народ приветствует Димитрия.

Другой трактовкой будет та, которую нам определила концовка «Народ безмолвствует». В этом случае рисуется характеристика народа, который растет и начинает чувствовать свою миссию, свою историческую роль.

«Трактовка» же в упомянутых комментариях ничего нам не говорит и мотивирует поведение народа всего лишь тем, что, дескать, «так бывает».

Подобная «мотивировка» — «так бывает» и вообще «все может быть» — и есть то страшное болото невыразительности, в котором немедленно утопаешь, когда не имеешь установки идейного порядка или когда идейная установка не выливается в строгую композиционную форму, выражающую единую основную мысль.

Итак, мы приходим к заключению, что все и всяческие, казалось бы, абстрактные композиционные ходы и приемы выражают собой идеологическую и политическую установку по отношению к предмету оформления.

Существуют различные пути возникновения и оформления идейной установки в композиционном строе вещи. Бывают случаи, когда, заранее определив трактовку произведения, механически разбивают ее на определенные тезисы и на основании этих тезисов начинают «разрабатывать» произведение. Такой путь — кабинетный — почти всегда ведет к абстрактному решению.

Органичным и действенным является другой путь, когда в процессе разработки понимание и живое ощущение идеи постепенно начинают проступать на материале и определяют собой композиционную закономерность вещи. При таком подходе все, что мы говорили о композиционном развитии вещи, об установлении внутренних ее скрепов и закономерностей, будет органически вытекать из той идейной наполненности, с которой вы подходите к любой теме, к любому материалу.

Вот те предварительные соображения о композиции, которые важно иметь в виду, прежде чем рассматривать конкретную задачу.

Роман В. Некрасова «Сталинград» получил чрезвычайно благоприятную оценку критики. Вместе с тем она отметила как существенный недостаток романа то обстоятельство, что автор пишет об обороне Сталинграда с точки зрения человека, находящегося в гуще событий, но не поднимающегося выше того дела, в котором он непосредственно участвует; автор не всегда обобщает отдельные факты, попадающие в его поле зрения, и, таким образом, не дает полной картины героической эпопеи Сталинграда.

Автор романа мог бы, конечно, возразить, что его произведение было названо романом и «Сталинградом» редакцией журнала «Знамя», а что сам он именовал его очерками и называл «В окопах Сталинграда». Пусть так,

но в руки критики и в наши руки это произведение попадает с обозначением «роман» и с заглавием «Сталинград». И в этих условиях любопытно отметить, что то же обвинение, которое предъявлено роману, столь же последовательно может быть обращено и к его композиции как в целом, так и в отдельных его частях.

Если в историко-тематическом плане роман ограничивается рассмотрением фактов как отдельных звеньев, вне охвата целого, то эта же черта отличает и его композиционное построение.

Может быть, в задачу автора и не входило большее, нежели отдельные беглые зарисовки событий, свидетелем и участником которых он являлся. В таком случае нам надо разобраться в том, как из подобного, импрессионистически зарисованного материала вообще возводятся ответственно скомпонованные элементы художественного произведения определенной идейной устремленности.

Содержанием романа является деятельность молодого лейтенанта — самого автора — в условиях и обстановке борьбы за Сталинград, история о том, как он, получив назначение, попадает в Сталинград, участвует в его защите и в разгроме немцев.

Мы разработаем один отрывок из этого романа, рассказывающий о первом налете немецкой авиации на Сталинград. При этом я постараюсь не только показать, как строится композиция вообще, но в известной степени заняться и той работой, которую всегда приходится делать, разрабатывая режиссерский сценарий, так как в режиссерском сценарии должна быть, помимо всего прочего, выкована определенная композиционная стройность кинопроизведения.

Некоторые считают, что написание режиссерского сценария заключается в разбивке литературного сценария на отдельные строчки. Слева ставят номера кадров, а справа обычно фантастические цифры метража. Это не означает, что к вопросу о метраже фильма можно относиться безответственно или несерьезно. Наоборот, всячески следует воспитывать в себе строгое ощущение длительности и временной последовательности, чтобы быть в состоянии отчетливо представлять себе будущий фильм в его метражно-временных членениях.

Но основная и главная задача режиссерского сцена-

рия состоит в выстраивании того композиционного костяка, по которому должно идти развитие действия, сочетание эпизодов и соразмещение их элементов. На примере из «Бориса Годунова» я старался показать, что этот композиционный костяк есть одновременно одна из самых резко выраженных форм отношения к факту и того, что принято называть трактовкой произведения.

Нашему отрывку предшествует в романе описание томительных дней, когда город в условиях обороны находится в состоянии ожидания и тревожного бездействия, которое предшествует дальнейшему развороту событий.

Два молодых лейтенанта — автор и его друг Игорь — находятся в этом городе и в этой атмосфере; с ними — Валега, ординарец автора (один из наиболее удачных образов в романе) и ординарец другого лейтенанта — Седых.

Оба молодых лейтенанта убивают время, как могут. Один читает в местной библиотеке старые номера журнала «Аполлон», другой зачитывается «Перуанскими новеллами».

Они оба уходят из городской библиотеки потому, что библиотека закрывается. Она работает только в одну смену — не хватает сотрудников. На прощание библиотекарша говорит им, что у нее есть еще комплекты «Аполлона» за 1912 и 1917 годы. И приглашает их прийти завтра.

Дальше идет отрывок, которым мы и займемся [1].

«...Мы прощаемся и уходим. Валега, вероятно, уже ворчит — все остыло.

У входа в вокзал квадратный черный громкоговоритель простуженно хрипит:

— Граждане, в городе объявлена воздушная тревога. Внимание, граждане, в городе объявлена...

Последние дни по три-четыре раза в день объявляют тревоги. На них никто уже не обращает внимания. Постреляют, постреляют, самолета так и не увидишь, и дадут отбой.

Валега встречает насупленным взглядом исподлобья.

---

[1] Цитаты из произведения В. Некрасова приводятся по тексту, опубликованному в журнале «Знамя», 1946, № 8—9. —*Прим. ред.*

— Вы же знаете, что у нас духовки нет. Два раза уже разогревал. Картошка вся обмякла и борщ совсем...

Он безнадежно машет рукой, разматывает борщ, завернутый в шинели. Где-то за вокзалом начинают хлопать зенитки.

Борщ действительно замечательный. Мясной, со сметаной. И откуда-то даже тарелки — красивые, с розовыми цветочками.

— Совсем как в ресторане, — смеется Игорь, — еще бы подставки под ножи и треугольные салфеточки в стакане.

И вдруг все летит к чертовой матери... Тарелки, ложки, стекла, висящий на стене репродуктор...

Что за черт!

Из-за вокзала — медленно, точно на параде, плывут самолеты. Я еще никогда не видел такого количества. Их так много, что трудно разобрать, откуда они летят. Все небо усеяно разрывами зениток.

Мы стоим на балконе и смотрим в небо. Я, Игорь, Валега, Седых. Невозможно оторваться.

Немцы летят прямо на нас. Они летят треугольником, как перелетные гуси. Летят низко — видны желтые концы крыльев, обведенные белым крестом, шасси, точно выпущенные когти... Десять... двенадцать... пятнадцать... восемнадцать штук... Выстраиваются в цепочку... Как раз против нас. Ведущий переворачивается через крыло, колесами вверх. Заходит в пике... Я не свожу с него глаз. У него красные колеса и красная головка мотора. Включает сирену. Из-под крыльев вываливаются черные точки. Одна... две... три... четыре... десять... двенадцать... Последняя белая и большая. Я закрываю глаза... Вцепляюсь в перила... Это инстинктивно. Нет земли, чтобы в нее врыться. А что-то надо... Слышно, как «певун» выходит из пике. Потом ничего нельзя уже разобрать.

Сплошной грохот. Все дрожит мелкой противной дрожью. На секунду открываю глаза. Ничего не видно. Не то пыль, не то дым. Все затянуто чем-то сплошным и мутным... Опять свистят бомбы, опять грохот. Я держусь за перила. Кто-то сжимает мне руку точно тисками — выше локтя... Лицо Валеги — остановившееся, точно при вспышке молнии... Белое, с круглыми глазами и открытым ртом... Исчезает...

Сколько это длится? Час, два или пятнадцать минут?

Ни времени, ни пространства. Только муть и холодные шершавые перила. Больше ничего...

Перила исчезают. Я лежу на чем-то мягком, теплом и неудобном. Оно движется подо мною. Я цепляюсь за него. Оно ползет.

Мыслей нет. Мозг выключился. Остается только инстинкт — животное желание жизни и ожидание. Даже не ожидание, а какое-то скорей бы, скорей, что угодно, только скорей...

Потом мы сидим на кровати и курим. Как это произошло, я уже не помню. Кругом пыль, точно туман. Пахнет толом. На зубах, в ушах, за шиворотом — везде песок. На полу осколки тарелок, лужи борща, капустные листья, кусок мяса. Глыба асфальта посреди комнаты. Стекла выбиты все до одного. Шея болит — точно ударил по ней кто-то палкой.

Мы сидим и курим. Я вижу, как дрожат пальцы у Валеги. У меня, вероятно, тоже. Седых потирает ногу. У Игоря большой синяк на лбу. Пытается улыбнуться.

Выхожу на балкон. Вокзал горит. Домик правее вокзала горит. Там, кажется, была редакция какая-то или политотдел — не помню уже. Левее, в сторону элеватора, сплошное зарево. На площади пусто. Несколько воронок с развороченным асфальтом. За фонтаном лежит кто-то. Брошенная повозка, покосившаяся, точно на задние лапы присела. Бьется лошадь. У нее распорот живот, и кишки розовым студнем разбросаны по асфальту. Дым становится все гуще и чернее, сплошной пеленой плывет над площадью.

— Кушать будете? — спрашивает Валега; голос у него тихий, не его, срывающийся.

Я не знаю, хочу ли я есть, но говорю: «Буду». Мы едим холодную картошку прямо со сковороды. Игорь сидит против меня. Лицо его серо от пыли, точно статуя. Синяк расплылся по всему лбу, ядовито-фиолетовый.

— Ну ее к черту, — машет рукой, — не лезет в глотку. — И выходит на балкон...».

Ситуация, как видите, типическая для обстановки войны. Многие, вероятно, бывали в такой обстановке и помнят ее по личному опыту; но, несмотря на это, отрывок не производит того впечатления, которое он, казалось бы, должен производить. Виною этому является то,

что чисто композиционная выразительность здесь почти совершенно не соблюдена.

Перед нами достаточно бесстрастное описание воздушного налета, этап за этапом, с довольно хорошо подмеченными отдельными деталями. Но изложение это представлено не «вонзающимися» средствами литературных возможностей.

Описание дано не в драматически спружиненном изложении, а повествовательно. Изложение такого типа часто встречается как в литературных текстах, так и в сценариях.

Если сравнить изложение данного события, например, с тем, как представлен Полтавский бой у Пушкина, то увидим, насколько в Полтавском бою в значительно большей степени учтены элементы динамические, ритмические и структурные, которыми и достигается та композиционная беспощадность (этот термин вы запомните: композиция должна быть беспощадной), которая у Пушкина непреклонно выражает авторское намерение, рельефность изложения материала и авторское отношение к нему.

С нашей точки зрения, недостаток разбираемого отрывка состоит в основном в том, что в материале не сделаны нужные акценты, не выделены высшие точки напряжения при помощи соответствующих средств выразительности.

Если проанализировать описание Полтавского боя у Пушкина, то увидим, с каким неподражаемым мастерством, вторя перипетиям действия, изменяется композиционный и ритмический рисунок. Здесь и плавная длительность начала и сменяющий ее ритм промежуточных сцен, который в кульминационных точках боя перебрасывается в «рубленые» строчки: «Швед, русский колет, рубит, режет».

Мало этого, подобные строчки образов действия и поступков подчеркиваются сменою образов звуковых: «Бой барабана, крики, скрежет».

Здесь уже не только выбор характерных звуков боя и характерных действий — здесь в не меньшей степени неумолимое стаккато ритма и мудрый учет соотносительности впечатлений зрительных и звуковых.

Мы не требуем от автора романа такого же мастерства, каким обладал Пушкин. Мы подчеркиваем необхо-

димость выбора и сознательного владения средствами выразительности и отмечаем, что изложение отрывка отличается расплывчатостью, вытекающей из почти одинакового характера описания и налета, и состояния героев после налета, и пейзажа пылающего города.

Разницы нет ни в композиционном ходе, ни во внутренней ритмической разработке отдельных массивов повествования (до налета, налет, бомбежка, после налета, горящий город, конец сцены). Это ослабляет впечатление от куска, по существу, излагающего чрезвычайно сильную сцену.

Если мы к этому описанию отнесемся только как к дневнику событий, тогда чисто познавательно мы можем им удовлетвориться; но с точки зрения эмоционального захвата разработка сцены не на высоте наших требований.

Наша задача будет состоять в том, чтобы перевести этот материал в кинематографически ударную форму и разобраться в том, как разместить его композиционно действенно.

Остается сказать еще о самом выборе отрывка.

Вероятно, при свободном выборе материала для работы вы сами вряд ли бы остановились на этом отрывке. И это абсолютно понятно, потому что отрывок разработан автором так, что не останавливает на себе внимания, изложен недостаточно драматично, не увлекает и не захватывает воображения.

Между тем по месту в романе — это одна из решающих точек, потому что именно отсюда, с этого момента и начинается эпопея Сталинграда: это первый налет, это первая бомбежка, это начало основной тематической линии романа.

Что же нужно сделать для того, чтобы привести материал этого отрывка в подлинно воздействующую форму?

Вот этим сейчас мы и займемся.

Как вам кажется, с чего нужно начинать?

С места. Разрезать на монтажные куски!

Разрезать на монтажные куски несложно. Но чем руководствоваться при разрезке? Из чего исходить при построении монтажного листа?

С места. Монтажные куски видны в самом описании сцены.

Я с вами вполне согласен: детали здесь действительно расписаны довольно подробно, что называется, «хорошо увидены». Однако нам нужно, чтобы это было не только хорошо увидено, но и «изложено» таким образом, чтобы действовало на наши чувства и мысли.

Чего под таким углом зрения не хватает в изложении?

Этому материалу не хватает акцентированной целенаправленности, которая позволила бы группировать отдельные его элементы. Материал... рыхло описателен. Однако есть ли в этом материале эпизоды, которые несут в себе что-либо глубокое и содержательное и по своей осмысленности могли бы служить некоторым организующим началом для стройного осмысления всей сцены в целом?

С места. Конечно, есть!

— Когда летят самолеты: «...Десять... двенадцать... пятнадцать... восемнадцать...».

Вы считаете это место наиболее сильным по глубине впечатления? Так ли это? Ведь я прошу указать такое место, из которого может исходить композиционное осмысление всего эпизода, понимая концепцию не как «наворот» деталей, а прежде всего как выражение каких-то мыслей, проходящих через весь эпизод.

Может ли для данного случая чисто описательная картина налета как такового служить предметом внутреннего осмысления всей сцены?

Конечно, нет.

Это может быть вообще эффектная сцена, но, конечно, не в ней заложен ключ к композиционному разрешению сцены.

Предлагайте дальше.

С места:

— Мы сидим и курим...

— По-моему, начало бомбежки: «Я закрываю глаза...»

— «Нет земли, чтобы в нее врыться. А что-то надо...»

Почему? Почему? И еще раз: почему?

Неужели в материале эпизода нет ни одной детали, которая по заложенным в ней мыслям могла бы быть поставлена в ряд с такими «деталями», как знаменитое «Народ безмолвствует», которому мы отвели столько внимания в начале лекции?

Ведь фраза «Народ безмолвствует» хороша не как реплика (бессловесная) или ремарка, но прежде всего потому, что в ней заключен глубокий смысл.

И, приступая к композиции, нужно придираться не к «эффектному материальчику», а находить то, что затрагивает вас глубоко, что «берет за живое».

Понятна ли подобная постановка вопроса?

Есть ли в нашем материале что-нибудь такое, что хотя бы в намеке несет в себе возможность раскрыть смысл всей сцены, взятой в целом?

С места. Мне кажется, что самое сильное место — это когда включается «певун», — именно здесь кульминация...

Против рева не возражаю, но вряд ли он способствует раскрытию смысла сцены.

С места. А по-моему, способствует — ведь от «певуна» происходит удар.

А нет ли гораздо более увесистого удара, к которому можно «придраться» для осмысления эпизода?

С места. «Кто-то сжимает мне руку точно тисками — выше локтя...». «Из-за вокзала — медленно, точно на параде, плывут самолеты».

Это все не выходит за рамки чисто зрительных и чисто двигательных впечатлений. Этим можно в дальнейшем с большим или меньшим эффектом заполнять отдельные куски, но это не дает ничего для определения самого «хребта» разворота эпизода в целом. Может быть, не совсем ясно, чего именно я добиваюсь? Разрешите пояснить.

Обоснованно «зажигать» творческую фантазию художника призваны эпизоды не внешне впечатлеющие, но прежде всего такие, в которых заключен широко обобщаемый смысл целого произведения.

Вот такого рода деталь внутри предложенного вам материала я и прошу найти в первую очередь.

Вы говорите: «Летят самолеты».

Куда они летят? Мы знаем, что они летят на Сталинград. Но каково значение их полета внутри нашей композиции? Есть ли какие-нибудь указания, как их снимать? Есть ли какие-либо трактовочные очертания, как изображать их действия? Неужели можно из одного факта, что они налетают на город, уже понять, как их следует представлять в данном эпизоде?

С места. Самолеты с враждебной нам свастикой летят над нашим городом. Город против них, они против города — столкновение и взаимодействие противоположностей налицо.

А чем город выступает против них?

С места. Зенитками.

Так ли это? И это ли самое характерное и значительное в обороне Сталинграда? И не есть ли это сведение обороны Сталинграда к взаимодействию налетающих самолетов и отстреливающихся зениток — низведение этой обороны от великого пафоса борьбы к почти документально-техническому описанию отдельных, хотя и очень важных фактов? Мне кажется, это именно так.

Чтобы не мучить вас дольше, я укажу то место, которое меня взволновало и которое обусловило выбор именно этого отрывка для нашей работы. Можете со мною и не согласиться, но вот это место:

«Дым становится все гуще и чернее, сплошной пеленой плывет над площадью.

— Кушать будете? — спрашивает Валега; голос у него тихий, не его, срывающийся...».

Вот та впечатляющая фраза, которая задела мое внимание из общего материала отрывка.

Почему задела? И если ли основание вдохновиться подобной фразой?

С места. По-моему, можно, потому что перед нами первый человек, который не потерял себя в этой напряженной обстановке.

Растут ли из этого куска какие-либо возможности для нашей работы?

С места. Безусловно, потому что здесь показано, что человек всегда есть человек и всегда человеком останется.

Есть ли еще соображения в пользу этого куска?

С места. Мне нравится переход: после страшных взрывов, когда все летит, все разбито, все разрушено, звучит вопрос: «Кушать будете?» Я усматриваю не просто человека, задающего вопрос. И это потому, что, по сути дела, этот вопрос как бы сводит на нет все усилия немцев: немцы все разбили, до развороченного асфальта включительно, а через этот вопрос сквозит идея — сколько бы немцы ни долбили, они не могут нас победить.

Совершенно правильно. Этот отрывок прежде всего привлекает внимание своим великолепным столкновением: разрастается пожар разрушаемого города, кругом кромешный ад, и вдруг, наперекор всему, тихим голосом рядовой ординарец спрашивает: «Кушать будете?»

В этом вопросе действительно звучит какое-то почти «космическое» преодоление противника. Это преодоление еще не сознательное и не глубокое, но в нем, как вы правильно отметили, есть ощущение стихийной неодолимости тех, на кого наступает враг. Это уже не зенитки, которые стреляют по самолетам. Перед нами конфликт совсем другого масштаба и размаха.

С одной стороны, есть противник, который движется со всем грохотом и фейерверками канонады, самолетами, стрельбой и бомбами, и ему противопоставлена интонация алтайца-ординарца, произносящего тихим, срывающимся голосом: «Кушать будете?» Этот вопрос, по существу, уже «снимает» по линии внутренней и смысловой весь ужас надвигающегося.

Но есть ли это окончательно то, чего бы нам хотелось? Есть ли в этом образ сознательного, целеустремленного противопоставления себя противнику и сознательно волевое преодоление его?

Нет, конечно. Пока это стихийная инерция, «общечеловеческая» стихийная инерция: сколько бы ни гибли люди, сколько бы ни умирали, жизнь неизменно будет брать свое.

Достаточно ли нам такого мотива или недостаточно? Так ли мы понимаем оборону Сталинграда? Конечно, нет.

И здесь мы вправе поинтересоваться, нет ли в нашем эпизоде материала и для того, чтобы раскрыть оборону Сталинграда не только как образ инерции жизни, которая берет верх над смертью, но прежде всего как победу сознательной целеустремленности советских людей.

Для этого обратим наше внимание на другую сторону:

«Я не знаю, хочу ли я есть, но говорю: «Буду».

Что чувствуется в этой строке?

В ней звучит уже новый мотив — невероятное упрямство и упорство, то есть как раз то, чем были характерны и оборона Сталинграда, и оборона Ленинграда, и

всех наших городов, находившихся в окружении, но ни на мгновение не терявших своей решимости обороняться.

Под эту строчку свободно можно подставить другую, которая выразит ее глубокий, сокровенный смысл: «Я еще не знаю, как нам удастся отстоять город, но я знаю, что отстоим».

И, как только рядом со словами Валеги вы поставите эту реплику, реплику командира рядом с репликой ординарца, вы получите законченный образ неодолимости наших людей, обладающих не только несокрушимой жизненностью, но и неодолимой целеустремленностью.

Стихийное звучание реплики ординарца приобретает свое окончательное осмысление в реплике сознательного упорства командира. И обе реплики, взятые вместе, дают подлинную смысловую кульминацию в конфликтном развороте самого эпизода.

В чем же недостаток автора? Автор виноват в том, что он эти две решающие реплики не высекает из общего повествовательного тона и композиционно настолько невнятно подает их, что полная аудитория молодежи не могла услышать именно эти реплики как наиболее значительные и вообще «прослушала» весь этот кусок в целом.

Может быть, здесь, конечно, вина и самой аудитории, но я все-таки думаю, что дело скорее в дефектах авторской подачи, и что если в кинематографе эти реплики будут поданы так же, как у Некрасова, то они пройдут и мимо внимания зрителей.

Мы имеем здесь типичный пример недостаточной рельефности в композиционной подаче наиболее значительного элемента эпизода.

С м е с т а. Мне нравится, что эта реплика подана на тихом, срывающемся голосе, а не на декламации.

А разве выделение реплики может быть сделано только путем декламационной подчеркнутости? Вовсе нет. И к тому же разговор здесь идет не об интонации, а о том, что самому важному элементу этого эпизода дано утонуть в общем ходе повествования, что средствами построения автор не выделил его как наиболее значащий и значительный.

Делаться это должно отнюдь не в порядке «истошной» обработки самого элемента, а прежде всего продуманным расчетом на его впечатляющую доходчивость.

Сама же реплика, поданная в антидекламационном разрезе, взята весьма убедительно и звучит выразительно на фоне пылающего и разрушаемого города.

Что же дает «заплыть» этому важнейшему материалу до такой степени, что он тонет в хаосе второстепенного?

Прежде всего изложение этих реплик, совершенно равноправное описание незначительных деталей чисто бытового порядка.

Посмотрим, что делает автор дальше. Он пишет:

«Мы едим холодную картошку прямо со сковороды. Игорь сидит против меня. Лицо его серо от пыли, точно статуя. Синяк расплылся по всему лбу, ядовито-фиолетовый.

— Ну ее к черту, — машет рукой, — не лезет в глотку. — И выходит на балкон...».

Нужны ли все эти детали?

Мне кажется, что они абсолютно не нужны. Прибавление подобного рода элементов, поданных исключительно как бытописательные подробности, выглядит здесь к тому же простым неумением остановить эпизод в нужном месте и поставить точку там, где вы имеете максимум впечатляющей силы.

Искусство поставить точку там, где она должна быть, — это большое искусство.

Совершенно ясно, что жизнь действующих лиц на этом месте не обрывается, что кто-то будет продолжать обед, что кто-то может встать, выйти на балкон и проделать неисчислимое количество самых разнообразных поступков. Но на что нам все это нужно? Ведь это будет почти тем же, что предлагал один из комментаторов для разработки концовки «Бориса Годунова», советуя «индивидуализировать» толпу.

Совершенно то же самое получается и здесь: после того как реплика о еде сыграла большую смысловую роль, ее снова топят в хаосе бытовых подробностей о том, что еда одному не лезет в горло, а другому — лезет, а третий вовсе об еде не думает и т. д.

Из изложенного эпизода нам надо извлечь тему зарождения упорства будущих участников обороны Сталинграда и по возможности ничем не затушевывать отчетливость ее выражения. Ведь бытовых подробностей можно добавлять до бесконечности. Можно сказать, что Валега стоит навытяжку около стола, а Седых потирает

ногу, сделать еще ряд наблюдений над судьбой ядовито-фиолетового пятна на лбу Игоря — все возможно. Но как раз такое «оплывание» существенно нам нужного ненужными, случайными подробностями и способствует тому, что пропадает чеканность мысли, а сам кусок утрачивает свою впечатляемость настолько, что кажется неинтересным материалом для композиционного этюда!

Итак, наконец, мы с большими трудностями определили то исходное место, которое позволяет как-то стройно сорганизовать материал под определенным углом зрения. Пусть это послужит примером, поясняющим, что так называемая «разбивка на куски» и «распределение игровых задач» отнюдь не должны вестись от начала эпизода, что они определяются точкой его максимальной значимости.

Композиционно решать какую-либо сцену нужно всегда с куска, который больше всего поражает своим содержанием и своеобразием. При этом следует иметь в виду, что обычно наиболее сильно поражает тот кусок, который не только непосредственно эффектен, но в котором заключен внутренний динамический выразитель темы.

В разобранной сцене с Валегой нас на первый взгляд затрагивает и поражает столкновение двух стихий, двух ритмов. Когда же начинаешь разбираться в самом содержании этих впечатлений, то обнаруживаешь, что подобное столкновение этих двух стихий не случайно: оказывается, что через него раскрывается или может раскрываться глубокий внутренний смысл. В этом столкновении в максимально обостренных условиях представлены элементы того конфликта, по слагающим которого и нужно будет развивать драматическую разработку всего эпизода.

И тут мы подходим ко второму и главному приему отчетливого композиционного выделения существенно нам нужного. (Первым для нас был, как мы только что говорили, процесс очистки значительного от привходящего и несущественного).

Прием, на который я хочу указать, состоит в том, что выделение существенного должно быть подготовлено заблаговременно. При этом наиболее эффективным путем будет включение кульминационного места в определенную линию повторностей, обнаружив которую где-то

у начала вы проведете ее через ряд наиболее отчетливо запоминающихся точек.

Мы сказали раньше, что выбранная нами сцена очень важна для произведения Некрасова в целом. Мы убедимся в этом, если всмотримся в нее попристальнее. И не только потому, что отсюда начинается тема непреклонности, сопротивления, презрения к опасности и упорства. А потому еще, что в этом эпизоде через ситуацию его как бы дано образное предощущение одной из серьезнейших линий внутри общей тематики вещи в целом.

Тему, затронутую в разобранном нами эпизоде, подхватывает Георгий Акимович:

«...Недавно ночью шли мимо солдаты. Я дежурил у телефона и вышел покурить. Они шли и пели, тихо, вполголоса. Я даже не видел их — я только слышал их шаг по асфальту и тихую, немного даже грустную песню про Днипро и журавлей. Я подошел. Бойцы расположились на отдых вдоль дороги, на примятой траве, под акациями. Мигали приглушенными огоньками цигарок. И чей-то молодой, негромкий голос доносился откуда-то из-под деревьев.

— Нет, Вась... Ты уж не говори. Лучше нашей нигде не сыщешь. Ей-богу... Как масло земля — жирная, настоящая. — Он даже причмокнул как-то по-особенному. — А хлеб взойдет — с головой закроет...

А город пылал, и красные отсветы прыгали по стенам цехов, и где-то совсем недалеко трещали автоматы — то чаще, то реже, — и взлетели ракеты, и впереди неизвестность, и почти неминуемая смерть...

Я так и не увидел того, кто это сказал. Кто-то крикнул: приготовиться к движению! Все зашевелились, загремели котелками. И пошли. Пошли медленным, тяжелым солдатским шагом...».

Та же тема и почти то же сопоставление: пылающий город и тут же разговор о хлебах, которые взойдут:

«...В песне той, в тех простых словах о земле, жирной, как масло, о хлебах, с головой закрывающих тебя, было что-то... Я даже не знаю, как это назвать. Толстой называл это скрытой теплотой патриотизма. Возможно, это самое правильное определение. Возможно, это и есть то чудо, которого так ждет Георгий Акимович...».

Даже продление той же валегиной интонации («голос у него тихий») в том, как произносятся слова или мигают цыгарки:

«...Шли и пели, тихо, вполголоса...».

«...Мигали приглушенными огоньками цигарок...».

«...Молодой, негромкий голос...».

Продолжается и такой для нас существенный мотив убежденного упорства, как: «Я не знаю, хочу ли я есть, но говорю: «Буду».

В ответ на слова Георгия Акимовича говорит Игорь: «...— Не пойдут они дальше. Я знаю, что не пойдут...»— И уходит.

Не может быть... Это все, что мы пока можем сказать».

А начинает появляться этот мотив еще раньше: за двадцать страниц до нашего эпизода:

«...— До свидания, бабуся, еще увидимся, ей-богу, увидимся...

И я верю в это... Сейчас это единственное, что у нас есть, — вера...».

Так отдельные темы или лейтмотивы, непрестанно пронизывая сцену за сценой, бегут, развиваясь, сплетаясь и пересекаясь, каждый неся свой вклад в создание общего образа произведения в целом.

Чего же тут не хватает до «классики»?

Дело в том, что все эти данные действительно налицо, но налицо внутри материала и как материал, а не в реализованной размеренности сопоставлений; не в конструкции; не в композиционном соучете, обеспечивающем их безошибочное и отчетливое воздействие.

Отдельные звенья не перекликаются и не ощущаются как некое целое.

Так же и сочетание отдельных линий между собой.

Да и самих линий, по существу, нет. Автор не дает им образоваться.

И вместо них налицо — россыпь точек, пусть ярких, но таких, которым никак не сбежаться в линии.

То велики интервалы.

То слишком «разрывен» проложенный между ними материал.

То взаимное расположение просто хаотично.

В романе герой и Георгий Акимович долго и непрестанно ходят проверять цепь, соединяющую запалы,

заложенные для взрыва завода. Но автор не делает этого в отношении тематических линий, пронизывающих роман.

Линии рвутся. И сокрушительности не получается. Запалы как будто заряжены верно, но расставлены не так, как надо. И линии прерывисты и повисают обрывками.

Стягиваются они в линии и в отчетливо очерченные абрисы сквозных тем только тогда, когда мы их вытаскиваем из общего потока повествования и начинаем ставить их друг против друга.

А в романе они расставлены так, что единство и связь между отдельными звеньями не ощущаются; мотивы теряются в наплыве бытовых деталей, не связывают самое произведение так же непреклонно, как непреклонна решимость героев, действующих внутри произведения.

В одном месте романа сам автор пишет, излагая не столь уж новую или неожиданную мысль:

«...Есть детали, которые запоминаются на всю жизнь. И не только запоминаются. Маленькие, как будто незначительные, они въедаются как-то в тебя, начинают прорастать, вырастают во что-то большое, значительное, вбирают в себя всю сущность происходящего, становятся как бы символом».

Однако у самого автора детали остаются только запоминающимися частностями, лишь зернами, не превращаясь в побеги, способные довести частность до обобщенного образа.

Не надо, конечно, впадать и в другую крайность — обнажения закономерностей, в которых заключено единство произведения. Это столь же отвратительно, как скандирование стихов, «отбивание» в них метра там, где нужно живое скольжение ритма по мертвому костяку метра.

Таков вид скелета на месте живого тела!

Не не приходится рассчитывать на «неумолимость» воздействия, если прекрасные элементы произведения, его строительные материалы, не сведены в архитектурную цельность и в инженерную продуманность сопоставления ее частей.

Не сведенные в единство, эти «кирпичи» действительно местами очень хороши. Они действительно способны

складываться в четкие архитектурные формы, как мы постарались это показать, и за пределами «нашего» эпизода.

И невольно встает вопрос: неужели последовательно и сознательно отточены эти отдельные детали по лекалам избранных тематических линий?

В какой степени интуитивно выраженное в деталях ощущение своей темы проступает во всей своей наглядности и ощутимости в завершенном произведении?

Играет ли под покровом его тела живая ощутимая полнокровная мускулатура спортсмена, одинаково несхожая ни с лимфатически рыхлой безмускульностью нетренированного тела, ни со сверхразвитой системой мышц, подчас делающий живого гимнаста подобием экспоната анатомического театра?

До необходимой стадии наглядности внутренней закономерности произведение Некрасова не доходит. Хороший «стройматериал» здесь еще не сложился в убедительную картину архитектурных форм. Во многом он остается в штабелях. И нам приходится выметать мусор, который набивается между структурно слагающимися элементами.

В данном случае в монтажном листе или режиссерском сценарии по материалу романа Некрасова пришлось бы проделать обратное тому, что произошло, например, с романом Толстого «Анна Каренина» в сценической интерпретации.

Если в романе Толстого с неподражаемым блеском отточенности представлено сжимающееся кольцо светской неумолимости, которое в конце концов толкает Анну под поезд, то в сценическом представлении эта неумолимость трагедийного хода отсутствует.

Вместо этого перед нами — цепь отдельных самостоятельных бытовых эпизодов судьбы Карениной, пусть тематически и сюжетно связанных с тем, что толкает ее на самоубийство, но вовсе лишенных общего ощущения замыкающейся безысходности, которое так сильно и непреодолимо прочерчено в романе.

Не только наш эпизод из романа Некрасова, но и весь роман в целом кажется разверсткой по отдельным бытовым и боевым эпизодам единого «настроения» автора, но настроения, нигде не подымающегося до того, чтобы отчетливостью целеустремленной концепции ско-

вать отдельные элементы в единый нерушимый, в себе сцепленный организм, как попробовали мы это наметить для композиции разобранного нами эпизода, пытаясь привести его в единство строго музыкального письма.

Я много твержу о музыке. Однако справедливость требует отметить, что я сам отнюдь не музыкант.

Творческая работа композитора меня интересовала давно. Не в той ее части, которой обучают в консерватории, то есть в тонкостях «разработки» композиторского замысла, и не в разряде тех познаний о природе музыкальных форм и общих законов музыкальной конструкции, которые там преподаются.

Меня всегда интересовала «тайна» становления музыкального образа, мелодий и рождения пленительной стройности закономерности, которая возникает из хаоса временных длительностей и не связанных друг с другом звучаний, которыми полна окружающая композитора звуковая стихия действительности.

Меня всегда поражало, например, как с двух, максимум трех беглых прогонов смонтированного материала (и данных о времени в секундах) композитор С. С. Прокофьев, с которым я работал, так великолепно и безошибочно — уже на следующий день! — сочинял музыку, во всех членениях и акцентах своих совершенно сплетавшуюся не только с общим ритмом действия эпизодов, но и со всеми тонкостями и нюансами монтажного хода. Сплетавшуюся не благодаря «совпадению акцентов» — этому примитивнейшему способу установления «соответствий» между картинками и музыкой, — а замечательному контрапунктическому ходу музыки, органически сраставшейся воедино с изображением.

Наличие этой черты, хотя бы и не в таких масштабах, как у Прокофьева, совершенно так же необходимо всякому композитору, берущемуся писать для экрана, как и всякому режиссеру, посягающему на то, чтобы работать в звуковом, а тем более хромофонном кинематографе (то есть кинематографе одновременно и музыкальном и цветовом).

Однако ограничим себя здесь рассмотрением того, каким путем Прокофьев устанавливает структурный и ритмический эквивалент к смонтированному фрагменту фильма, который предлагается его вниманию.

Зал темен.

По экрану бежит картина.

А по ручке кресла, нервно вздрагивая, словно приемник телеграфа Морзе, движутся беспощадно четкие, длинные пальцы Прокофьева.

Прокофьев «отбивает» такт»?

Нет. Он «отбивает» гораздо большее.

Он улавливает закон строения, по которому на экране в монтаже скрещены между собой длительности и темпы отдельных кусков, а то и другое, вместе взятое, сплетено с поступками и интонациями действующих лиц.

Назавтра он пришлет музыку, которая будет пронизывать мою монтажную структуру, законы строения которой он уносит в той ритмической фигуре, которую выстукивали его пальцы...

Несколько иное положение имеет место, когда вниманию композитора предлагается материал в несмонтированном виде.

Тогда ему приходится «вычитывать» потенциально заключенные в нем возможности закономерной структуры.

Не надо забывать, что «строй» отдельных кусков, снятых для определенной сцены, отнюдь не случаен.

Если это подлинно «монтажный» кусок, то есть кусок не безотносительный, но рассчитанный на то, чтобы в сочетании с другими вызвать прежде всего ощущение определенного образа, — то уже в самый момент съемки он будет наполнен теми элементами, которые, характеризуя его внутреннее содержание, одновременно же будут содержать и черты будущей конструкции, которая определит возможность наиболее полного выявления этого содержания в окончательной композиционной форме.

И если композитор встречается с хаотическим еще пока набором кусков подобной «структурной потенциальности», то задача его сводится не к тому, чтобы обнажить для себя готовую наличную структуру целого, но расшифровать из отдельных элементов те черты, из которых способна сложиться будущая структура, и по этим чертам предугадать ту самую композиционную форму, в которой органически уложатся отдельные куски.

И здесь наше кажущееся «отступление», касающееся работы С. С. Прокофьева, непосредственно смыкается с

тем, что мы делаем по нашему фрагменту романа «Сталинград».

Действительно, пока мы работали над Пушкиным и старались перелагать строки его поэм в наиболее ритмически и зрительно адекватные изобразительные элементы, мы в основном работали над тем, чтобы обнаружить закономерности, по которым они построены у Пушкина, с тем, чтобы эти закономерности полагать в основу наших переложений его в звукозрительные построения.

Материал В. Некрасова, с другой стороны, подходит скорее ко второму типу работы композитора, описанной нами выше.

Он скорее похож на подбор кусков, еще не сведенных в окончательную стройность монтажной композиции.

И нам при обращении с этим материалом приходилось «выслушивать» отдельные структурные возможности, потенциально заложенные в отдельных кусках, и, вытаскивая их, самим определять структуру, согласно композиционным требованиям понимать, трактовать, соразмещать и группировать куски и отдельные детали.

Надо отдать справедливость Некрасову, что при слабом монтажном сочетании элементов в подлинно впечатляющее целое отдельные куски у него не только превосходно, но и правильно увидены. Правильно в том смысле, что все они подчинены единому ощущению, соответствующему единой авторской концепции и отвечающему той интонации, в которой автору чудится наиболее полное ее выражение.

При этом нельзя не отметить некоторой однообразности этой интонации, на мой взгляд, проистекающей, вероятно, даже не столько от неумения владеть разнообразием ритмичного рисунка, сколько от личной эмоциональной окрашенности для автора тех его собственных впечатлений и воспоминаний, которыми в романе он делится с читателем.

Очень любопытно, что при всей объективной героике того, что автором здесь излагается, сама тональность изложения — неожиданно минорная.

«Музыкально» она идет вразрез собственным намерениям автора, придает всему роману некий добавочный налет «интеллигентщины» и «обкатывает» выразительную чеканку ритмических оборотов темы и выразитель-

ность композиции. Это мы все время ставим в упрек автору романа.

Итак, занимаясь имеющейся композицией со всеми ее дефектами и достоинствами, вы должны сделать все от вас зависящее, чтобы она стала впечатляющей.

Еще великий французский художник Онорэ Домье говорил, что «надо принадлежать своему времени». Мы смотрим на это более глубоко и более ответственно, считая, что принадлежим не только своему времени, но прежде всего великим идеям, которые наш народ воплощает в жизнь. Поэтому и помыслы наши, и творческие намерения, и конкретное воплощение наших замыслов должны определяться нашей идейной направленностью.

Мы должны прежде всего заботиться о том, чтобы органично выражать в образах наши идеи, овладевать практическим умением мастерства, выявлять их в материале.

Подобный подход к композиции есть наиболее правильный путь. Он ограждает «строителя» как от формального произвола, так и от абстрагированной предвзятости и дает ему возможность каждый раз по-новому подходить к живому материалу произведения, избегая рутины, трафарета и штампа.

Д. Ю. — „Гасник Лорижко"

СОДЕРЖАНИЕ

17

В. Б. Нижний

НА УРОКАХ РЕЖИССУРЫ С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Редактор Т. Е. Запасник
Художественный редактор Э. Э. Ринчино
Технический редактор А. С. Абрамов
Корректор Р. Г. Панфилова

Подписано в печать 15/X-1958 г.
Сдано в производство 6/XI-1958 г.
По оригиналу-макету.
Форм. бумаги 84 X $108^1/_{32}$. Печ. л. 6,438. (Усл. п. л. 10,56).
Уч. изд. л. 10,184. Тираж 10 000 экз. Ш09070
«Искусство», Москва И-54, Цветной бульвар, д. 25.
Изд. № 15179. Цена 7 р. 15 к. Зак. тип. № 961

20-я типография Московского городского совнархоза
Москва, Ново-Алексеевская, 52.

